دوائـــر النقـــد الأدبـــي

أ.د./ أحمد يوسف على

وكيل كلية الآداب للدراسات العليا

الناشر
الأنجلو المصرية
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية
٢٢٣٩/٨٩

أما قبل

فهـــذه مجموعـــة من الدراسات المتنوعة فى آفاق النظرية النقدية ، لم أكتبها فى وقت واحد ، ولم تكن الدواعى إلى كتابتها واحدة ، بل كانت نتاج أوقات متباعدة ، ودواع متباينة، وهى أشـــبه بدوائر الماء الساكن حينما يلقى فيه بحجر ، فإن دوائره تتسع وتزداد اتساعًا حتى تتباعد عن مركزها ، ولكنها لا تفقد أبدًا تعلقها بنقطة البدء أو محور الارتكاز .

ولم يكـــن غريبًا أن أكتب فى نهاية العقد الثامن من القرن العشـــرين بحـــثًا عـــن كيفية قراءة النص ، وأقصد به ، النص النقدى، لاعتقادى وقتها أن النص النقدى قراءته قراءة مشكلة، إن لم تكن ملتبسة . فهذا النص كأى نص من النصوص التى تثير اهتمامـــنا ، هو نتاج ثقافة معينة ، وظرف تاريخى واجتماعى ، ونـــتاج اكتناز عشرات من النصوص التى سبقته ، تجلى بعضها جليًا فيه ، وتوارى بعضهما الآخر ، وإن لم يفقد تأثيره ، وهذا الإطـــار الذى تجادل معه النص النقدى ، يمكن أن نسميه إطار الـــتكوين ، وهـــذا يختلف عن إطار آخر يمكن أن نسميه إطار التفســـير ، وهو إطار يتباين من قارئ إلى آخر ، ومن عصر إلى عصـــر ، ومـــن ثقافة إلى ثقافة ، كما تختلف أدواته ونتائجه . وحاولـــنا فى تناول هذا النص أن نتبين كيف صاغ هذا الناقد

رؤيته الجمالية لفن الشعر فى إطار علاقته بتقاليده ، وفى إطار علاقته بنص مواز له ، وأعلى تأثيرًا منه هو القرآن ، وكيف تأثرت هذه الرؤية الجمالية بموقفه الفكرى الاعتقادى من مسألة الإعجاز القرآنى، وآفاق التداخل الثقافى بين الثقافات العربية واليونانية وغيرهما من الثقافات .

نقول لم يكن غريبًا أن نفعل هذا فى ذاك الوقت ، وأن نعود إلى مصطلح النص فى العقد الأخير من القرن العشرين لنقف على سيرورته فى نسيج الثقافة النقدية عامة على تباين أزمانها وأقطارها وأطرها كما نقف على مكوناته ، وتنوع النصوص ، وتعدد وظائفها، وكيف يكون النص نتاج نصوص أخرى على الرغم من طابعه الفردى الخالص .

والفرق بين الكتابتين ، فرق بين الخاص والعام ، أو فرق بين الجزئى والكلى ، فالكتابة الأولى اجتهدت فى اكتشاف المبادئ الجمالية فى نص نقدى مشتبك مع نصوص عقدية وفكرية عند رجل هو أبو بكر الباقلانى أما الكتابة الثانية فكان منطقها منطقًا كليًا عامًا فى آفاق النظرية النقدية على تعدد أصولها وأوطانها وأزمانها .

والنص النقدى نص مؤسس مثل النص الأدبى أو كما يسميه آخرون النص الإنشائى . وهو نص مؤسس بما يعنى أنه

لــيس نصًا تابعًا ولا متعلقًا بأذيال النص الأدبى ، وإن كان هذا الأخــير هو شغله ومداره ، كما أنه نص مشغول بالبحث عن الجمــال الأدبى سواء أكان فى حقبة تاريخية ممتدة أو كان متعلقًا بنموذج فردى من النماذج العبقرية ، أو كان متحررًا من هذا أو ذاك ســاعيًا إلى تأسيس مبادئ نظرية كلية عامة تفسر تطور الأنــواع الأدبية كما تفسر علاقة النقد الأدبى بغيره من أوجه النشاط الفكرى فى مختلف مجالات المعرفة والعلم .

ووظــيفة النص النقدى على هذا النحو تفرض عليه أن يكون سباقًا إلى التبشير بآفاق جديدة فى الفكر والفن ، وطرائق الــتذوق الجمالى ، وأن يكون فى أحيان كثيرة صادمًا للأذواق الســائدة ، ومعلــنًا معها ما نسميه بالقطيعة المعرفية سعيًا وراء تأسيس معرفة جديدة تؤدى إلى إنتاج أدبى جديد كما تؤدى إلى إنــتاج قارئ غير تقليدى يتعاطف مع كل ما هو أصيل وفردى ومتميز .

هــذا الأفــق الــذى نراه للنص النقدى هو ما حاولت الكشف عنه بأسلوب عينى فى الدراسة المسماه " نحو النص فى فكر مندور النقدى "

فالنص النقدى عند مندور نص توافرت له كل الصفات الــتى أشرنا سلفًا كما توفرت فى شخصية مندور نفسه ، وهى

شخصـــية متعددة الأبعاد ، متجاوزة الحدود الجغرافية للثقافة ، قادرة على أن ترى منظر الغابة من أعلى نقطة فى الفضاء ، كما هـــى قادرة على الخوض فى دروبها وأحراشها ، والعودة بصيد ثمين من الظباء والطيور والغزلان وأندر الثمار .

ارتأت هذه الدراسة أن مندور فى فكره النقدى كان من المبشـــرين بالـــنقد الجديد المعتمد على صياغة مفاهيم جديدة لطبيعة الأدب ووظيفته من ناحية وطبيعة لغته من ناحية أخرى ، كما يعتمد على تحديد وظيفة الناقد الجديد وأدواته وعلاقة هذا الـــنقد بما حوله من علوم ، وما هو مستقر من ثقافات مساعدة أو مناوئة ، كما يعتمد على صياغة مفاهيم محددة لعلوم : تاريخ الأدب وعلـــوم البلاغة من جانب ، والأجناس الأدبية القديمة والمتطورة والناشئة من جانب آخر . واعتمد مندور على تاريخ الأدب والنقد والبلاغة من ناحية وعلى علوم اللغة والأصوات من ناحية أخرى فى تأسيس رؤية نقدية تعيد للنص الأدبى وضعه الذى أهدر واستقلاله الذى ضاع .

وإذا كـــنا حتى الآن نشيد بدور الناقد ، فإن المبدع قد يمـــارس دور الناقد والمبدع معًا فى الكشف عن رؤيته الجمالية للفـــن الذى يكتبه وهذا ما وجدناه ممتدًا عند شعرائنا القدامى الكبار ابتداء ببشار وأبى نواس ، ومرورًا بأبى تمام وابن الرومى،

وصــولاً إلى أبي العــلاء المعــرى ، وانتهاء بأمثال صلاح عبد الصــبور ونــزار قبانى وغيرهما . وكان ابن خفاجة واحدًا من هؤلاء الشعراء الكبار عاش فى بيئة الأندلس ، واستغرقته قضايا، وكتب لديوانه مقدمة نظرية تضمنت رؤيته فن الشعر من حيث علاقته بتقاليده الثابتة ، وعلاقته بوظيفته ، وعلاقة هذه الوظيفة بطبــيعة لغــة الشعر ، ولم يكتف ابن خفاجة بذلك ، بل بث نظراته خلال ديوانه عن طريق النثر ، أو الشعر .

ودراستنا هذه تعد دائرة من الدوائر العديدة التى يحتضنها هذا الكتاب ولا تكتمل هذه الدوائر إلا بإلقاء الضوء على دور المكــان بمعناه الثقافى فى تفسير كثير من مقولات النقد الأدبى ، مــثل القلــة والكــثرة وصلة كل منها بتحديد معيار تصنيف الشــعراء عند ناقد مؤرخ مثل ابن سلام ومثل البداوة والحضر وصــلة كــل مــنهما عند الجاحظ فى البحث عن قيمة النص الشعرى ، ومثل الصورة الشعرية وارتباطها بالمكان ارتباطًا يبدو من الصعب على القارئ أن يفهمها إلا إذا فهم المحتوى الثقافى للمكان .

وإذا كانــت الدائرة الأولى قد بدأت بالنص النقدى أو الإنشائي ، فإن هذا النص أولاً وأخيرًا هو حدث كلامى هدفه الأخير أن يصل إلى الناس ، ومن هنا كانت الدائرة الأخيرة من

دوائـــر النقد فى هذا الكتاب هى البحث عن نموذج الاتصال الأدبى ، والكشف عن العوائق التى تحول دون ذلك .

ومـــن ثم فإنـــه يـــبدو لى أن دوائر النقد الأدبى فى هذا الكتاب دوائر متقاربة ومتجاوبة اجتهدنا فى الكشف عن طبيعة كل دائرة على حده كما اجتهدنا فى هذا التقديم فى تحديد صلة كـــل دائـــرة بالأخرى على الرغم من تباعد أوقات كتابة هذه الدوائـــر وربما تباين دواعى الكتابة . هذا وبالله التوفيق ، ومنه العون والمغفرة .

أحمد يوسف على

١٧ / ١٠ / ٢٠٠٤

مصطلح النص في النقد الأدبي

١ - فقه المصطلح:-

المصطلح الجديد كائن جديد. قد يأتى إلى الوجود فى ظل اهتمام بالغ به وحفاوة شديدة تعكس الحاجة النفسية والعقلية إليه. وقد يأتى إليه فى ظل حاجة شديدة من الزهد فيه والعزوف عنه، وصد عن سبيله، والدعوة إلى منع الإحسان إليه. وذلك إما لطرافته وغرابته، وقدرته الشديدة على مراوغة العقل والوجدان،ومن ثم استعصائه على أن يستجيب للأنساق المعرفية السابقة عليه فى بيئة ما. وإما لقربه وألفته ومشابهته لما هو سائد ومستقر إلى درجة الامتزاج به أحياناً.

والمصطلح قد يكون ابن بيئته، أقصد قد يحمل الجنسية العرقية أو القومية، وينمو فى مهد من المهاد ويشب وينضج وقد لا ينضج. وقد يكون وافداً مهاجراً مثلما يهاجر الإنسان من بلد هو الأصل إلى بلد هو المهجر، يعيش فيه، ويعانى فترة من الزمن حتى يتطبع. فيألف المكان ويألفه أهله. وينسجم مع زمانهم. ويصبح أحد أنسجته.

ولكنه ساعة البحث عن الجذور وعن الهوية لا ينسى أهل المهجر أن البلد بلدهم ولا ينسى المهاجر أن وطنه الأصلى ما زال

يسكن فى أعماقه وجداناً وعقلاً. وهكذا تتمايز الأشياء. وتمايزها أساس تآلفها. وكذلك تتمايز المفردات فى كل لغة بعد أن كانت منتظمة فى بنية معجمية هى إحدى بنيات لغة ما.

ويكتسب المصطلح– وهو مفردة لغوية أو أكثر – بعداً جديداً أو أبعاداً تحقق له وجوداً خاصاً لا فى بنية معجمية لغوية، ولكن فى بنية معرفية علمية، وفى بيئة جديدة تحقق له الذيوع والانتشار، بل وحقه فى التنقل والترحـــال والهجرة إلى أوطـان لم تكــن له من قبل. كما تحقق له دوراً وظيفياً يخاطب به العقل عند فئة من الناس يمثلون مجتمعاً خاصاً، لغتهم اتفاقية مصنوعة قدت من جسد اللغة الأم، تقوم على المشاكلة والاختلاف معاً، ذات أبعاد دلالية منضبطة. فالمصطلح إذن هو لغة داخل اللغة تشاكلها وتختلف معها. يتداولها طائفة من المهتمين فى علم ما أو مجال معرفى ما. له بيئته التى ينمو فيها ويتبلور. وله وطنه الأصلى ووطنه الجديد. ومن ثم نقول له تاريخه باعتبار أن التاريخ وعاء الفعل الإنسانى.

وفقه المصطلح أمر ضرورى، قبل فقه النص بوصفه مصطلحاً أيضاً. وأعنى بذلك التوقف عند الأبعاد اللغوية والمعرفية للمادة المعروفة بـ "المصطلح". فقد حددت المعاجم العربية دلالة هذه المادة بأنها ضد الفساد فيقال: صلح الشىء كما دلت النصوص

العربية على أن من دلالات هذه المادة الاتفاق وبين المعنيين تقارب دلالى فإصلاح الفساد بين القوم لا يتم إلا باتفاقهم.

أما الفعل (اصطلح) فقد ورد فى أحاديث نبوية كثيرة، وذكرته معاجم عربية منها لسان العرب وتاج العروس. وقد وردت فى العبارات الآتية من الأحاديث النبوية " اصطلحا على أن لنوح ثلثها" " اصطلح أهل هذه البحيرة" " اصطلحوا على وضع الحرب" " اصطلحنا نحن وأهل مكة" " يصطلح الناس على رجل" وتوضح هذه المواضع دلالة الفعل " اصطلح" بأنه مرادف للفعل اتفق" وكلا المصدرين " اصطلاح" و " مصطلح" لم يرد فى القرآن الكريم أو فى الحديث الشريف أو فى المعاجم العربية القديمة فى رأى علماء اللغة المعاصرين[1].

وفى سياق آخر يرد استخدام هذا المصدر " اصطلاح" وهو سياق تاريخ العلوم فى الحضارة العربية الإسلامية إذ تخصصت دلالة هذا المصدر لتعنى الكلمات التى اتفق عليها أصحاب تخصص ما للتعبير عن مجموعة من المفاهيم. وكذلك استخدام المصدر الميمى " مصطلح" والفعل " اصطلح" فى هذا السياق من الدلالة.

ومن ذلك ما كتبه الجاحظ فى البيان والتبيين عن أهل الكلام بأنهم " اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له فى لغة العرب

اسم" [٢] وكذلك اهتم المحدّثون بما سموه " مصطلح الحديث" وعرفوه كذلك باسم " الاصطلاح" وميزت علوم اللغة " اصطلاح النحويين" و " اصطلاح اللغويين". وثمة مؤلفون آخرون عبروا عن المصطلحات بلفظ " كلمات" وأفاد مؤلفون آخرون في التعبير عن المصطلحات بكلمة " ألفاظ" على نحو ما نجد في عنوان كتاب " المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين" لعلي بن يوسف الآمدي. ويفضل كثير من الباحثين المتأخرين والمحدثين كلمتي " اصطلاح" و " مصطلح" على الكلمات الأخرى غير المحددة للدلالة على هذا المعنى. وقد سمى التهانوى معجمه " كشاف اصطلاحات الفنون" وهو أكبر معجم للمصطلحات في الحضارة الإسلامية. وينشر مجمع اللغة العربية بالقاهرة قوائم ألفاظه الاصطلاحية مستخدماً في عنوان كل مجلد منها وفي داخل كل مجموعة كلمة " مصطلحات" وهناك أيضاً تسمية ذلك التخصص الذي يبحث القواعد العامة لهذه الألفاظ الاصطلاحية بعلم المصطلحات TERMIN OLOGY.

ويبدو من هذا السياق اللغوى والمعرفى الذى تقدم أن فقه المصطلح عند العرب كان ثرياً ومؤثراً، وأنه نما فى ظل ازدهار العلوم والمذاهب الفكرية الكبرى، وأنه يدور حول معنى كلى يمكن أن تترجمه عبارة على بن محمد الجرجانى ت ٨١٦ هـ " الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية شيء باسم بعد نقله عن موضوعه الأول لمناسبة بينهما أو مشابهتهما فى وصف أو غيرها" (٤) وهى عبارة تتفق مع ما صدرنا به هذه الفقرة من البحث إذ أشرنا إلى مفهوم المصطلح وارتباطه ببيته ، كما تلتقى هذه العبارة فى جوانب كثيرة مع المتخصصين فى علم المصطلح الذين يرون أن المصطلح مفهوم مفرد أو عبارة مركبة استقر معناها أوبالاحرى استخدامها وحدد فى وضوح. وهو تعبير خاص ضيق فى دلالته المتخصصة وواضح إلى أقصى درجة ممكنة.

١- **المثاقفة والمصطلح:-**

ما من أمة إلا خلا فيها اصطلاح، أخذت به وأعطت. وفهمت وهضمت وأنجزت منجزها التاريخى الكبير الذى لم يأت من فراغ. بل أتى نتيجة التساؤل المستمر لا حول واقع معطى، بل بغية بناء واقع جديد. هو الواقع المبنى الذى تتجسد به ألوان المعرفة ويحقق فيه الإنسان ذاته. ومنه تنشأ خصوصية الاصطلاح. فالمصطلح

إذن ينشأ معبراً عن ظاهرة أو واقعة، أو حدث عقلى أو نفسى. أى أنه- فى هذه الحالة- يمثل أعلى درجات التجريد مما يحقق له صفة الكلية والعمومية والشمول. والظاهرة هى مجموع المفردات الحسية المتشابهة التى قد يخفى أمر تشابهها ويدق. ويجمعها المصطلح فى إطاره التجريدى الكلى. ويبلغ العلم أعلى درجات تقدمه ببلوغ المصطلح أعلى درجات تجريده.

وإذا ما انتقلنا من العموميات أو التجريد إلى التخصيص والتحديد فى تفكيرنا هنا، قلنا إن الظرف التاريخى الراهن للفكر العربى، والعلم العربى خاصة ظرف عجيب، فرض شكلاً من أشكال المثاقفة لا يدل على صيغة التفاعل التى يحملها هذا الاشتقاق " المثاقفة" وما تغنيه فى الأغلب من وجود طرفين أو فريقين تتوفر فيهما الندية العقلية والمادية. وأقصد بالمادية القدرة على قراءة " الواقع المعطى" وصولاً إلى " الواقع المبنى" أى وصولاً إلى تحقيق منجز علمى حضارى ينبع من خصوصية الواقع التاريخية، وخصوصية ثقافته ودينه. وبذلك يتوفر لدى الفرد- وكذلك الأمة- ما تتفاعل به عطاء فى مقابل الأخذ.

ولكن الذى حدث أن ظرفنا الراهن جعلنا فى موقف من يأخذ دائماً ولا يجد عنده ما يعطيه، فراح يفتش فى التاريخ، فوجد

أن أسلافه صنعوا إنجازاً عظيماً متعدد الأبعاد، فداخله العجب بأسلافه، وراح يزهو بهم على من يأخذ منهم. ونسى المشكل الحقيقى الذى يواجهه وهو: كيف يصنع إنجازاً عظيماً يضاف إلى ما صنعه الأسلاف. وشرط هذا الإنجاز أن يكون متميزاً متفرداً كالبصمة كما فاته- وهو ما زال فى حالة العجب والخيلاء- أن يفقه منجز أسلافه ليطور ما هو قابل للتطوير والتنمية متواصلاً مع أنسجة حياته المعاصرة، وليدع ما هو للتاريخ. شاهداً أصيلاً على عظمة الأسلاف وقدرتهم.

ومن ثم يمكن أن نقول إن فعل المثاقفة فى حقيقته لم يتم لعدم توفر شرطيه: فقه الواقع وفقه التاريخ. وبناء على هذا صارت علاقتنا بالآخر- على كل مستوياتها- علاقة المتلقى أو إن شئت فقل علاقة المستهلك لا المنتج أو علاقة الزبون على حد قول مالك بن نبى المفكر الجزائرى المعروف.

فى هذا الإطار من التلقى يستوى كل ما نتلقاه: السلعة بالعلم والفكر بالموضة. وأنظمة الحكم ووسائل الانتقال المريحة. وبما أننا لسنا رجلاً واحداً ولا امرأة واحدة، ولا لوناً واحداً، ولا عقلاً واحداً، ولا ثقافة واحدة. ومن ثم ولا توجهات واحدة، فإن كلاً منا يبحث عما يرضيه فى السوق الكبيرة عند الآخر. لذا تجد الصورة العامة لنا

متداخلة الخطوط، متقاطعة إلى حد التنافر، ولا تجد أفعالنا الكبرى أفعالاً حقيقية مصدرها نحن، وغايتها نحن، ولكنها في الحقيقة رد فعل إما لإنجاز الأسلاف الذين صنعوا تاريخنا وحافظوا على عقيدتنا. وإما رد فعل للآخر الذى يتباين معنا فى مصدر علمه، وفى غايته الأخلاقية والكونية، على نحو يسيطر علينا فيه الإبهار والإعجاب بكل ما يفعله. بل بلغ الأمر ألا نكتشف قيمة شيء ما: حدث أو أثر أو شخصية. أو اتجاه فكرى أو علمي إلا إذا أزاح هذا الآخر عنه الستار وزكاه.

ومع أن العقل العربى والمسلم قد اهتم اهتماماً يفوق الوصف بالنص ومشكلاته ابتداء من النص الأكبر والأقدس القرآن الكريم، وانتهاء بالنص الشعبى الشفاهى، المنطوق غير المكتوب، ومجالات إبداع هذا العقل دليل على ذلك عند الأصوليين وقواعدهم فى تناول النص، وعند اللغويين وتناولهم نصوص اللغة تدوينا وتصنيفاً وعند المفسرين على اختلاف بيئاتهم الفكرية وعصورهم، وعند البلاغيين على تباين مدارسهم ونضج أدواتهم من عصر إلى عصر، وعند النقاد الذين تشابكت أنسجتهم الثقافية وتفاعلت مع النص الشعرى خاصة، وأنتجت له معجماً وافياً من المصطلحات التى تصفه.

أقول مع أن هذا العقل قد اهتم بالنص كل هذا الاهتمام ومع أن حضارتنا العربية الإسلامية هي حضارة فقه النص سواء القرآن الكريم أو النص الأدبي على اختلاف ألوانه ومستوياته، فإن اكتشاف النص وموقعه في بؤرة الشعور الفردى والشعور الجمعي، وأثره في تنمية نظرية نقدية معاصرة، كل ذلك لم يتم بوصفه فعل مبادأة، لا دفاعاً عن الذات، إلا بعد أن جاءتنا سلعة الآخرين ابتداء من دى سوسير في مطالع هذا القرن العشرين، وانتهاء برولان بارت وتشومسكي في نهايات القرن نفسه.

قالوا لنا: ما النص؟ وما حدوده؟ وما مستوياته؟ وما خصائصه؟ وما وظيفته في بناء المعرفة؟ وما طرق تفسيره؟ وماذا فيه من علامات الحضور وعلامات الغيبة؟ وما صلته بالجنس الأدبي وكيف يعاد بناء النص أو تكوينه؟ وحينئذ عاد إلينا وعينا المفقود. فأخذنا ما عند الآخر ووقفنا به عند حدود الزمن المعاش الذى يجمع بين النار والجليد. وظهرت لدينا مصطلحات: النص والقراءة والمؤلف وموت المؤلف. والتناص والحضور والغيبة في النص. والنص المفتوح والنص المغلق وذاكرة النص، ووقفنا إزاءها مشدوهين وتبلورت هذه الدهشة في أبحاث عن " قراءة النص" و "مفهوم النص" و "لذة النص" و "البحث عن النص" و "النص المغسول" و" المشاكلة والاختلاف في النص" و " أدبية النص" كما ظهرت

الدعاوى حول إنشاء علم يتضمن ما أسموه " مضمونية النص" فى مقابل ما أسموه " نصوصية النص".

وصار الأمر على هذا النحو مشكلة: حضارة تراثها فقه النص ومع ذلك لم يتبلور لديها مصطلح النص على النحو التام. وواقع ثقافي علمي معاصر يطرح علينا إشكاليات النص ومنظومة مصطلحاته. وبين هذا وذاك أين دور الذات الفاعلة؟ ومن ثم فإن هذه المشكلة تطرح هذه التساؤلات: ما النص؟ أقصد ما النص فى تراثنا النصي؟ وما صلته بما هو مطروح الآن من مفاهيم النص المتباينة تباين مدارس تفسيره؟ وما صلة النص بنصوصيته وما ألوانه ومستوياته؟ وما حدوده: جملة، فقرة، عدة فقرات، إشارة أو منظومة من الإشارات؟ وما صلته إن كان أدبياً بمشكلة المعنى فى ظل المثار حول العلاقة بين العلم والشعر؟!

٢- السياق التاريخي:-

من البين فيما سبق أن الاهتمام بالنص عندنا الآن جاء من خلال علاقة المثاقفة التي بدأت تاريخياً- وما زالت مستمرة- منذ بداية النهضة العربية الحديثة في أوائل القرن التاسع عشر. ولأن المثاقفة تمت في ظرف تاريخي غير متكافيء فإن بواعث اهتمام الآخر بالنص وقضاياه لم تكن هي نفس البواعث عندنا، فمع تطور البحث عند الأوربيين في نظام الخطاب الأدبي ابتداء من دي سوسير وريتشاردز وأوجدن وحتى الآن، ظهرت الحاجة إلى تطوير جهاز الخطاب وموضوعه النص، ويتصل بعلم العلامات الأدبي الذي اتخذ النص الأدبي موضوعه كما اتخذت اللسانيات من مطلق النص اللغوي موضوعاً لها، ونتج عن ذلك تأسس مفهوم النص.

وقد مثل النص أهمية كبيرة في سياق الحضارة الحديثة التي اكتشفت أهميته البالغة في تاريخ الحضارات. ومن ذلك أن ظهور المصطلح "النص" ارتبط بظهور عدد من المؤسسات في المجتمع البشري وتطورها أهمها الكتابة من حيث كونها وسيلة يتجاوز بها الإنسان ضعف الذاكرة وفعل الزمن إذ يتحول المقول شفاهة إلى جسر مستقل بوجوده يخترق العصور. وهذا الاستقلال الوجودي يجعل من النص المكتوب وثيقة ملزمة عليها تقوم مؤسسة

الدولة بكل جوانبها القانونية والدينية والتعليمية والأخلاقية، بل إن تصور كثير من ركائز مؤسسة الدولة لا يمكن أن ينهض خارج النص الذى تتعدد ألوانه من قانونية وسياسية ودينية واقتصادية وإبداعية. ومن هنا للنص فى تاريخ المجتمع الإنسانى أهميته القصوى إذ إن المعرفة كلها تتلخص فى النص إذ هو حافظها. ونظراً لأهمية النص - من حيث هو وثيقة- ظهرت علوم عديدة تدرسه، فعلم الآثار مثلاً يبحث عن النصوص القديمة يستنطقها لاستكناه ما خبأت من علامات شاهدة على العصور الماضية، وكذلك علم التاريخ والأنثروبولوجي والاثنولوجي وعلوم أخرى يعكس اهتمامها بالنص موقعه فى الاهتمام بالمعرفة الإنسانية فهو وسيلة إثبات موقف أو مبدأ من مبادىء عقيدة كاملة و "الظاهر والباطن" فى الفكر العربى الإسلامى مثال على ذلك.

إن هذا السياق التاريخى يبرهن على موقع النص فى تاريخ الحضارات وعلومها وعلى اهتمام الفكر الأوربى المعاصر به فى ظل اهتمامه بنظام الخطاب المرتبط بعلوم الاتصال. وهذا يعنى أن النص بوصفه مصطلحاً فى " علم النص" لم يكن منجزاً عربياً على الرغم من ارتباط الحضارة العربية الإسلامية بالنص ولكن هذا لا يعنى ألا تكون فى الموروث العربى بوادر وعى ببعض أبعاده حتى وإن لم تبوب أو تصنف التصنيف العلمى المعاصر.

٣- بدايات الوعي:-

الموروث العلمي والفكري العربي متعدد الأوجه والمجالات، واستدعاؤه كله أمر فوق الطاقة في هذا الموقف، والتماس بوادر الوعي بالنص واشكالاته قديماً يمكن أن نجدها في الشعر. فالشعر ديوان العرب. قامت عليه لغتهم، وعليه دارت عقولهم. يقول امرؤ القيس:

وجيدٍ كجيدِ الرِّئم ليس بفاحشٍ

إذا هي نصَّته ولا بمُعَطَّلِ

ويذكر الزمخشري في " الأساس" قوله " نص الحديث إلى صاحبه" ويؤيده بالبيت

نصَّ الحديثَ إلى أهلهِ   فإن الوثيقةَ في نصِّــهِ

يتخذ اللغويون من البيت الأول دليلاً على أن معنى النص- في اللغة- هو الارتفاع والإظهار والانتصاب ويتجه الزمخشري إلى أن معنى النص هو توثيق النسبة إلى صاحبه برفعه وإسناده. ويرى الأصمعي في الصحاح للجوهري مادة " نص" أن "النص هو السير الشديد من الناقة حتى تستخرج أقصى ما عندها" (٥).

وهذه المعاني المعجمية كلها تعود إلى جامع واحد هو الارتفاع والإظهار سواء على المستوى الحسي أو على مستوى إظهار حقيقة النص بنسبته إلى صاحبه أو على مستوى بذل الجهد واستخراج القوة الكامنة في الكائن هدف الإفادة.

ومع أهمية هذه الدلالات فإنها لا تكتمل في الإشارة إلى دلالة النص إلا بالوقوف على مادة " نسج" التي وردت في شعر امرىء القيس وبوبها الزمخشري في "الأساس" وابن منظور في " اللسان". فمن دلالة هذه المادة يمكن أن نربط بينها وبين ما سبق، كذلك يمكن استدعاء دلالة النسيج عند النقاد والبلاغيين. يقول امرؤ القيس:

فتوضحُ فالمقراةُ لم يْعف رسمها

لما نسجته من جنوب وشمالِ

فعل "النسيج" في هذا البيت يرصد نشاط الريح في الدار ويبلوره. فأصل هذه المادة اشتقاقياً هو ضم شيء إلى شيء آخر أو تركيب شيء فوق شيء آخر طولاً وعرضاً فالزمخشري يقول " فالريح تنسج رسم الدار والتراب والرمل والماء إذا ضربته فانتسجت له طرائق كالحبك" وفي "اللسان" " أن الريح تنسج الربع إذا تعاورته ريحان

طولاً وعرضاً لأن الناسج يعترض النسيجة فيلحم ما أطال من السدى"[٦].

النظرة الكلية إلى هذه الدلالت ترصد ثوابت تفيد فى تبيين مفهوم النص. الثابت **الأول**:

التوثيق وهذا يعنى التحرى فى نسبة كلام ما إلى صاحبه، لولاه ما كان الأمر يستدعى توثيقه أو رفعه إلى صاحبه. وهنا نلحظ أهمية ارتباط النص بصاحبه.

الثاني:

أن من معانى النص استخراج أقصى طاقة ممكنة كامنة فى كائن أو شيء. ولو ربطنا هذا المعنى بصاحب النص أو منشئه لظهر لنا أن هذا المنشيء يستخرج من مادته اللغوية أقصى ما يمكن من طاقة نصوصية.

الثالث:-

أن دلالة النسيج تشير إلى ما يحدثه المنشيء فى اللغة التى يستخدمها. فكما أن النسيج هو ضم شيء إلى شيء طولاً وعرضاً، أى أنه تركيب خيوط مفردة تركيباً يفضى بها إلى شكل، كذلك عمل المنشيء مع مفردات اللغة. ومن ثم فإن النص بهذا المعنى

هو التجسد في شكل لغوى، ويكون التفاضل بين النصوص مرده درجات الإتقان والجودة في تشكيل اللغة، ومرده وظيفة النص.

أما عند البلاغيين والنقاد، فإن الجاحظ يرصد دلالة النص الشعرى في أنه " ضرب من النسج" بينما اتجه أغلب البلاغيين والنقاد الآخرين إلى الربط بين كيفية إنتاج النص الشعرى وإنتاج الفنون التشكيلية كالزخرفة والصياغة والنسيج والرسم. وهو ربط لا يخلو من دلالة ولا يفارقه الهدف. أما الدلالة فالتركيز على صنعة الصانع شاعراً كان أو صائغاً أو نساجاً أو زخرفياً. وما يتطلبه هذا التركيز من جمال الشكل ودقة التكوين والتفاعل الوجدانى بين المادة موضع التشكيل وبين الصانع. أما الهدف فيرتبط بالجمال الشكلى الذى جعله ابن طباطبا مدار اللذة في الشعر هذه اللذة التى لا ترضى العقل فقط بوصفه معيار الصواب عنده، ولكن ترضى أيضاً الحواس. فلكل حاسة مجالها الذى يتفق مع طبيعتها، وهى تبحث عنه في النص أياً كان نوعه.(٧)

ويمكن القول إذن إن هذا التحليل قد افضى بنا إلى مجموعة من الثوابت في فهم النص عند العرب يمكن أن نتوسل بها في فهم إجراء النص في الإصطلاح على كائن لغوى. فهو يطلق على ما به يظهر المعنى أى الشكل الصوتى المسموع من الكلام أو

الشكل المرئى منه عندما يترجم إلى المكتوب. وفى النقد المعاصر نجد " أن الشكل الصوتى يمثل آخر طور يبلغه الكلام فى تولده "البنية السطحية". إذ ينطلق تركيب الملفوظ من الأساس حيث تجتمع العناصر المقولية بالصيغ الصرفية الحاصلة فى المعجم ثم تنتظمها القواعد التركيبية فى بنية تطابقها بنية دلالية " البنية العميقة" ثم تجرى على هذه البنية تحويلات تأخذ بعدها شكلاً صوتياً هو ما يمثل حدثاً يسمع وينقل عن طريق قناة ما فيما يرى تشومسكى(٨). إن هذا المفهوم المعاصر لتفاعل البنيات فى النص يركز على مفهوم آخر يجمع هذه البنيات هو مفهوم الاتساق، فهل كان عند الموروث البلاغى والنقدى العربى مفهوم يجمع وحدات النص أو عناصره؟!

٤- النظام جامع النص:

للإجابة عن التساؤل السابق، ينبغى أن نقف على مجموعة من النصوص الجمالية التى تجسد فكرة التفاعل بين بنيات النص التى أشار إليها النقد المعاصر بالإتساق وهو مفهوم دلالى سنقف عنده- ويبدو لى أن ليس هناك ناقد عربى واحد قدم نصاً أو نصوصاً متكاملة فى هذا الإطار. وهذا يعنى أن تفكيرنا لا بد أن يتجه إلى النظر فى نصوص النقد العربى أو البلاغة بوصفها نصوصاً متساندة أو

متكاملة وأنها ذات سياق معرفي عام في ظل حضارة ارتبطت بـ النص ارتباطاً قوياً. ومن هنا يمكن أن نلتمس عند بلاغي أو ناقد ما لا نلتمسه عند غيره، وأن نلتمس عند كاتب كأبي حيان التوحيدي ما قد نفتقده عند ناقد كالآمدي وهما معاً من أبناء القرن الرابع الهجري. وأن نلتمس عند هؤلاء جميعاً ما يمكننا من تحقيق هدفنا.

فقد عبر النقاد العرب والبلاغيون بعدة مصطلحات عن مفهوم النظام مثل " النظم" و " المشاكلة" و "الرصف" و " الائتلاف" و " البناء". دفعهم إلى ذلك أن "النظام" " قاسم مشترك بين مختلف الأشكال التعبيرية"[٩] وأشكال التعبير عندهم متعددة ندركها من خلال الربط السابق بين عمل الشاعر بوصفه صنعة، وبين عمل أصحاب الصناعات الجميلة الأخرى. إن " النظام" أساس بنية هذه الأشكال، وهو في الوقت نفسه محور التفاضل كما يشير أبو حيان في " الإمتاع والمؤانسة" بقوله " التفاضل الواقع بين البلغاء في النظم والنثر إنما هو في هذا المركب الذي يسمى تأليفاً ورصفاً"[١٠] وما " التأليف والرصف" إلا مرادفان للنظام.

ويمكن لنا أن ندرك أبعاد هذا المفهوم "النظام"- وهو أساس بنية النص- من خلال وظيفته وأهميته، فهو مصطلح " يتسع لثنائية اللفظ والمعنى معاً والكلام عامة" [١١] وقد عكس الفكر العربي

وعيه بهذا المصطلح في نصوص كثيرة أكدت دوره الوظيفي. نأخذ منها اثنين أولهما لقدامة بن جعفر في وصفه مستويات الكلام .فهو يرى أن هناك مستويين للكلام الأول الكلام الغفل وهو الكلام الذي لا يؤدي وظيفة لفقده وحدته التركيبية ويصفه بأنه " مضطرب التركيب ،مشتت النظام ،متشعب الالتئام ،ينافي معناه لفظه، ويباين مغزاه نظمه"[١٢] فعلة هذا الكلام أنه خلا من النظام فانعكست الآثار السلبية على بنيته التركيبية السطحية وعلى بنيته الدلالية العميقة. وبالطبع يتقابل هذا المستوى من الكلام عنده بالمستوى الثاني الذى انسجمت فيه البنيتان على أساس "النظام" ويصفه قدامة بأنه كلام " دمث المباني والمتالي. رقيق الحواشي. مطرد السياق. حسن الاتفاق. متسق النظام. معتدل الالتئام. مستمر الرصف. معتدل البناء"[١٣].

أما النص الثاني فلأبي حيان التوحيدي الذى كان شغوفاً بالتساؤل المستمر ومن ذلك، تساؤله "لم إذا قيل لمصنف أو كاتب أو خطيب أو شاعر في كلمة من كلام وقد اختل شيء منه. وبيت قد انحل نظمه، ولفظ قلق مكانه: هات بدل هذا اللفظ لفظا. ومكان هذه الكلمة كلمة، وموضع هذا المعنى معنى، تهافتت قوته، وصعب عليه تكلفه، وبعل بمزاولة ذلك رأيه، ولو رام إنشاء قصيدة

مفردة أو تحبير رسالة مقترحة كان عسرها عليه أقل، وكان نهوضه بها أعجل؟!(١٤).

إن تساؤل التوحيدى تأسيس لمفهوم النظام من خلال وظيفته داخل النص. إنه ينظر إلى النص من زاوية المنشىء وزمن الإنشاء. وبالقطع هو يتحدث عن منشىء مبدع لا عن مجرد منشىء، ومن ثم يتحدث عن شكل من النص هو النص الأدبى الذى تتحقق أدبيته من نموه وترابطه ونظامه أى تتحقق فى داخله، ولا توجد خارجه. وعليه فهناك فرق إذن بين النص الأدبى والكلام الأدبى أساسه فكرة البنية التى لا نهوض لها إلا بالنظام. فإذا كان النقاد العرب على امتداد زمنهم قد أدركوا أن من صفة الأدبية خاصية التحول الدلالى والإيقاع، وهما من مقومات الكلام الأدبى، فإن هذه الأدبية لا وحدة لها ولا وجود إلا النص. وما النص إلا نظام.

ودخول أبى حيان إلى فكرة النظام من زاوية المنشىء يعنى أن هذه الفكرة لا تتولد إلا فى رحم عملية الخلق نفسها أى أن ساعة التكوين أو الإبداع هى ساعة التشكل الذى يحمل فى ثناياه أبعاد هذا النظام الذي يبدو على مستويات تشكيل اللغة معجمياً وصوتياً وصرفياً ونحوياً، كما يبدو على مستويات الدلالة

الصغرى، والدلالة الكبرى. وعلى مستوى علاقة هذا المولود بنظائره في تاريخه.وعلى هذا نستطيع أن نقول- مع أبي حيان - إن عملية التكوين إذا تمت اكتمل "النظام" ولحظة الاكتمال هي سر صعوبة التدخل في تعديل ملامح هذا الكائن الجديد لأن مجرد هذا التعديل هدم للبنية القائمة أو انتقاص من وجودها. وهو الأمر الذى رفضه أبو تمام حينما ذكره أحد الناس بأن في شعره قصائد أقل من قصائده المحكمات، فلو أنه نظر فيها لكان أفضل، فكان جوابه إن هذه القصائد مثل ما عند المرء من البنين فيهم الصحيح، وذو العاهة، وربما كانت العاهة سر تعاطفه وحبه لهم.

ولو تحدثنا بلغة علم النفس الإبداع، فإن صعوبة التعقيب مردها أن " المتعقب ينظر في النص خارج زمن الإنشاء. فإعادة نظام الخطاب إنما هي إعادة هذا الزمن وهذا مستحيل. ومن هنا فصعوبة التعقيب أكثر من لحظة الابتداء لأن المتعقب يروم إصلاح "نظام" معين قد تم ، في حين تخف معاناة منشيء "النص"[١٥] لأنه يعمل دون اعتبار " نظام معين" سابق أي أنه لا يحتذي، ولا يصب في قالب بل إن تقدمه في لحظات التكوين يعني دائماً إزدياد وجود ملامح نظام جديد.

وهذا ما دفع أبا حيان التوحيدى فى "المقابسات" إلى المقارنة اللافتة بين الفعلين فعل الإنشاء. وفعل " الترقيع" تأكيداً لمقولة النظام. فيقول " رقع ما وهى يحتاج إلى تدبير قد فات أوله من جهة صاحبه الأول. ومن كان أولى به. وكان كالأب له وذلك شبيه بعلم الغيب. وليس كذلك إذا افترع هو كلاماً، وابتدأ فعلاً. واقتضب حالاً يستقل حينئذ بنفسه، ولا يحتاج فيه إلى شىء كان من غيره"[١٦].إن فعل الإنشاء له غايته وقوته. وفعل "التعقيب" أو "الترقيع" بلغة أبى حيان هو ابتداء لنظام جديد قائم على وجود نظام سابق وهذا أشبه بالنبات الطفيلى الذى يعتمد وجوده على غيره، يستمد منه قوته وغايته. وفرق بين القوتين والغايتين فى الفعلين. على حد تعبير هذا الفيلسوف:

"وفى الجملة كل مبتدىء شيئاً فقوة البدء فيه تفضى به إلى غاية ذلك الشىء. وكل متعقب أمراً قد بدأ به غيره، فإنه بتعقيبه يفضى إلى حد ما بدأ به فى تعقيبه، ويصير ذلك مبدأ له. ثم تنقطع المشاكلة بين المبتدىء وبين المتعقب" [١٧]. وكأنى أسمع صوت أبى حيان يقول إن المبتدىء/ المبدع مكتشف يزداد قوة بازدياد ما يكتشفه من مساحات فى النفس والكون والإنسان والقيم. واكتشافه ذو غاية والغاية لا تفارق النظام. فالنظام أساس نصه ومنتهاه. أما المتعقب فهو متبع يسير فى طريق كثر سلاكه على حد

تعبير أبي العتاهية في حديثه مع محمد بن مناذر ولأن المتعقب متبع فليس لديه ما يحفزه ولا ما يدهشه من لذة الاكتشاف. ولذلك تكون غايته أن " يفضي إلى حد ما بدأ به في تعقيبه" ويترسخ ذلك " مبدأ له" على حد كلمات أبي حيان. وباختلاف المبتدىء عن المتعقب، يختلف النظام، ومن ثم تتفاوت النصوص. ومن" ثم تنقطع المشاكلة بين المبتدىء وبين المتعقب"[١٨].

الاستنتاج

وخلاصة هذا الطواف أن الوعي العربي القديم في مصادره اللغوية والبلاغية النقدية طرح ثوابت حول مفهوم النص انطلقت من معاناة النصوص، واختلاف بيئات التذوق. وأن النصوص التي بلورت هذه الثوابت من الصعب أن نجدها كاملة في مصدر بعينه. وهذا شأن ثقافتنا حتى عصر المطبعة والكتاب، ثقافة منطوقة شفاهية، يغلب عليها الملفوظ أكثر من المكتوب، حتى بعد أن دونت. وقد أدى هذا إلى أن المفاهيم كانت تلقى، قبل أن تكتب. وخطاب الجمهور في حلقات الدرس أو حلقات المدارسة في قصور الخلفـــاء والوزراء، له تأثيره في توجيه العقل إلى سرعة الجواب، وحضور البديهة. وإن شئت مزيداً من الأمر فارجع إلى " الامتاع

والمؤانسة" أو "المقابسات" أو فارجع إلى ما وصلنا من تراث الجاحظ أو الآمدى أو عبد العزيز الجرجانى أو غيرهم.

ورأينا أن هذه الثوابت تدور حول المنشيء، ومادة الإنشاء، والشكل المنشأ كما رأينا ارتباط هذه الثوابت بمفهوم النظام على أساس أنه جامع بنية النص. ويمكن أن نستنتج من هذا عدة ملاحظات:

أولاً:-

الإشارة إلى أن مفهوم النص يتضمن تعدد مستوياته أى أن هناك أشكالاً متباينة من النصوص. رأينا ذلك فى إشارة قدامة إلى " الكلام الغفل" أو إلى صفاته، وإلى ما يقابله وهو الكلام الإنشائى وتتبع أبو حيان هذا الأمر من خلال المفارقة بين المبتدىء/ المبدع وبين المتعقب/ المتبع. كما تأكد أيضاً من خلال الربط بين مفهوم "النسج" الذى قدم الجاحظ فكرته وبين مفهوم الإنتاج فى الصناعات المماثلة للصناعة الأدبية. وأن الهدف إتقان الشكل. ومع تفاوت قدرات المنتجين، تتفاوت جمالية الأشكال التى ينتجونها.

ثانياً:-

أن مفهوم النص عندهم لا ينصرف إلى مجرد الكلام حتى وإن تـوفـر له بعده التأثيرى فالبائع الذى ينادى معلناً عن سلعته يستخدم صيغة لغوية هدفها التأثير على المستمع ومن هنا يكون مدار الأمر عندهم على التكوين الذى يفضى إلى بناء لغوى تتحقق فيه -لا خارجه- صفات الأدبية أو الإبلاغ.

ثالثاً:-

أن إنتاج هذا النص ليس هدفاً فى حد ذاته، بل ينتهى إلى "غاية" يدركها القراء أو الجمهور على تباين مستوياته.

رابعاً:-

أن النص اللغوى- إن كان يدل على أحد أنظمة الاتصال فى المجتمع- فليس هو النص الوحيد. فهناك أنظمة دلالية أخرى موازية للغة سواء فى الصناعات الموازية لصنعة الأدب، أو فى الطبيعة، أو فى ثقافة المجتمع عامة. وهنا ندخل فى البعد الإشارى لأنظمة الدلالات بحيث يصير النص اللغوى نظاماً لا يمكن أن يفهم حق الفهم إلا فى ضوء علاقته بالأنظمة الدلالية الأخرى. وفى ضوء

علاقته بتقاليده أيضاً. فما من صنعة إلا لها تقاليد فيها من جوانب الثبات مثل ما فيها من جوانب التحول.

٥- تشابه واختلاف:-

كثيراً ما تتفق الأمم في بدايات الوعي بالأشياء، أو الوعي ببعض المفاهيم، ومن ذلك أننا لاحظنا أن بدايات الوعي بدلالة النص عند العرب تمثلت في الرفع والإظهار والنسبة وهي دلالات تلتقي عند حد إظهار شيء في النفس إلى الوجود، وتأكدت هذه الدلالات بصورة أوضح عندما ارتبطت دلالة النص عند العرب بدلالة "النسج" وما يدور فيها من التركيب والتوليف، فإن مجرد إظهار الشيء إلى الوجود لا يكفي إلا إذا كان ذا معنى تركيبي، وهذا ما لاحظناه في فقرة " بدايات الوعي" كما أن هذا المعنى التركيبي ليس خلواً من جامع لبنيته هو النظام الذى تجلى في مناقشة الفقرة السابقة "النظام جامع النص".

هذه الأفكار التي دارت حول النص وبنيته وجدنا ما يشبهها تماماً في بدايات الوعي في الفكر الأوربي. فأصل دلالة "النص" في اللغات الأوربية الحديثة هو "النسج" أو "النسيج" يدل عليها اللفظ الإنجليزى TEXT المأخوذ من الأصل اللاتيني TEXTUS.

ويعلل رولان بارت ورود هذه الدلالة أو المعنى فيرى أن هناك علاقة في البداية بين النسيج أو النسج بوصفه مادة منتجة وبين النص بوصفه كذلك مادة منتجة أو أنه اتخذ على أنه ستار من الحكم المسبق يتوارى وراءه، بشكل أو بآخر المعنى- ويقصد الحقيقة- وشيئاً فشيئاً أصبح هذا النسيج العجيب يحتمل في جوانحه فكرة خصبة، حيث يصنع النص ويتهيأ عبر متشابكات من القيم والدلالات والأبعاد والخبرات متلاشيات في هذا النسيج، وفي هذه العناصر المشكلة أجزائه(١٩).

وقد اتجه رولان بارت تصاعدياً من الربط بين دلالة النسيج ودلالة النص بوصفهما صناعة إلى التركيز الحاد على بنائية النص داخلياً وخارجياً أو حضوراً وغياباً، وهما مفهومان سوف نقف عندهما. وإلى التركيز على وحدته الدلالية التي تنطلق من مفهوم " الاتساق" أو الانسجام الذي يقابل مفهوم "النظام" في الفكر العربي مع اختلاف السياقات التي أدت إلى انتاج هذين المفهومين في الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوربية المعاصرة.

ولمتابعة نمو مفهوم "النص" بوصفه مفهوماً نقدياً معاصراً، سوف نعتمد بشكل أساسي على الجهد الذي قدمه هاليداي في دراسته عن " الاتساق في النص" وذلك من خلال المنظور اللساني

الوصفى. بالإضافة إلى الاستفادة من أبحاث تناولت نسيج النص وسيميائيته وأشارت إلى نحو الجملة ونحو النص، وذلك فى إطار لسانيات الخطاب عند فن ديك وغيره من المعاصرين.

ويبدأ هاليداى من مطلق النص بمعنى أنه يتحدث عن النص دون صفة، ومن ثم فإنه يرى أن كل متتالية من الجمل مبدئياً تشكل نصاً شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات. تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد فى جملة سابقة أو جملة لاحقة أو بين عنصر وبين متتالية برمتها سابقة أو لاحقة. وتسمى هذه العلاقات إما علاقات قبلية أو علاقات بعدية حسب تعلق العنصر بالآخر.

ومن الواضح أن هاليداى يركز على العلاقات بوصفها أساس الترابط بين الجمل وهذا يعنى أن الجمل هى أساس النص ومحوره، ولكن هذا لا يصح على إطلاقه فى رأيه لأن " النص يمكن أن يكون منطوقاً أو مكتوباً نثراً أو شعراً، حواراً، أو مونولوجاً، كما يمكن أن يكون أى شىء من مثل واحد حتى مسرحية بأكملها، من نداء استغاثة حتى مجموع المناقشة الحاصلة طوال يوم فى لقاء هيئة، وإذا كان النص يتكون من جمل فإنه يختلف عنها نوعياً"[٢٠] إن هاليداى يرى إذن النص ليس بالضرورة مجموعة من

الجمل لأنه قد يكون جملة واحدة، وقد يطول فيصل إلى مجموع مناقشات يوم بأكمله، كما يرى أن الجمل رغم ضرورتها ليست هي الغاية كما أنها ليست إلا وسيلة. " إن النص وحدة دلالية، وليست الجمل إلا وسيلة يتحقق بها النص. ولكي تكون لأي نص نصية ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية، بحيث تساهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة"(٢١).

إن معنى النص وحدة دلالية أن الجملة لم تعد هي الوحدة الدلالية الأولى على المستوى التركيبي لأنه لا قيمة لها خارج سياق ما، لذلك أصبحت الجملة ضميمة داخل بناء هو نفسه أصبح وحدة دلالية قد تصغر فتقع في إطار جملة وقد تكبر فتصل إلى مسرحية كبرى. ويحكم هذه الوحدة الدلالية بنيتان: خارجية وداخلية " تتمثل البنية الداخلية في اعتماد الوسائل اللغوية التي تربط أواصر مقطع ما. وتكمن الخارجية في مراعاة المقام أي أن المتلقي يضع في اعتباره كل ما يعرفه عن المحيط"(٢٢).

ولم يتوقف هاليداي ليوضح أكثر العلاقة بين الجملة والنص مثلما توقف فان ديك فالجملة نظرياً نوعان: جملة نظام أو الجملة المستقرة في نحو كل لغة. وهذا النظام هو الذي يولد جميع الجمل الممكنة والمقبولة في نحو لغة ما. وجملة نصية، ويقصد بها

الجملة التي أنجزت فعلاً في إطار سياق ما لا مجرد النظام الذهني للجملة في النحو. وهذه الجملة الأخيرة ينشأ حولها ملابسات لا يمكن حصرها يقوم عليها الفهم والإفهام وتتعدد الجمل في المقام الواحد وعلى لسان شخص واحد إلى ما لا نهاية. وهذا التعدد يعود إلى التفرد من حيث البنية المولدة للجمل أى النحو " ولكنه يخرج عنها – أى التفرد– عندما يتعلق الأمر برصد عمل الدلالة في النصوص في وجوهه المختلفة: الانسجام في الموضوع والزمان والأشخاص أو المفاهيم، وما يتعلق بها من عمل المضمرات وأسماء الإشارة وغيرها"(٢٣).

إن المحور الأساسي في نظرية فان ديك VAN DIJK هو اعتبار النص وحدة أساسية يجب أن ينطلق منها التحليل اللساني. ويمكن التماس أهمية هذا الموقف النظري إذا عرفنا أن كل الاتجاهات اللسانية السابقة تاريخياً، اعتبرت الجملة الوحدة الأساسية لعمل الدارس اللساني سواء عند المدرسة الوظيفية بريادة مارتينية MARTINET أو في المدرسة التوزيعية عند بلومفيلد. وفي مقابل ما جاءت به نظرية النحو التوليدى عند تشومسكي من وجود كفاءة أو مهارة عند متكلم اللغة تسمح له بتكوين عدد لا نهائي من الجمل داخل لغته، فإن فان ديك وزملاءه انطلقوا من وجود " كفاية نصية" أو مهارة نصية تسمح لمرسل النص أن يفهم

للجمل يجب أن يتضمن داخله وصفاً للنص وبذلك يصير نحو الجملة جزءاً من نحو النص."(٣٤)

والعلاقة بين النحوين هي تصوير للعلاقة بين الجملة والنص. فنحو الجملة وهو الذى يجعل الجملة مجردة ميدان عمله " يتسم بالاطراد والمعيارية والاطلاق والاقتصار على بحث العلاقات داخل الجملة" (٣٥) بينما ينأى " نحو النص" عن كل هذه الصفات " فهو بالنسبة للاطراد يعترف بالمؤشرات الأسلوبية وهى تصرفات فردية يلجأ إليها منشىء النص ليدل بها على لفتة ذهنية أو ليثير بها انتباه المتلقى. والمعروف أن المؤشرات الأسلوبية لا تأتى على نسق واحد مطرد. وأما المعيارية فنحو النص أبعد ما يكون منها لأنه نحو تطبيقى غير نظرى فلا ينشأ إلا بعد أن يكتمل النص. وكذلك الأمر بالنسبة للإطلاق لأن نحو النص لا يطبق على كلام قبل صياغته ولا أثناءها. ويفترق النحوان بالنسبة إلى الصفة الرابعة وهى الاقتصار على العلاقات فى داخل الجملة، لأن نحو النص مسرحه هو النص كاملاً أياً كان طوله."(٣٦)

وعلى هدى من هذه التفرقة بين النحويين، فإن لسانيات النص عند فان ديك تسعى إلى أن تكون نحواً للكفاية. إنه علم للنص يقوم على التركيز على المستوى الداخلى الذى يشمل

التركيب والدلالة، وعلى مظاهر خارجية تتعلق بالسياق المعرفي والاجتماعي وبما أن النص عند هاليداي هو وحدة دلالية وليس الجملة، وكذلك قان ديك، فإن كلا منهما قد انتهى إلى أن النص تحكمه بنيتان يقوم عليهما علم النص أو نحو النص هما بنية التركيب والدلالة وهذه بنية داخلية، وبنية خارجية ترتبط بالسياق المعرفي الذي أشار إليه هاليداي بمراعاة المقام. هذه النتيجة نفسها هي التي يمكن أن نجدها في جماليات النقد الأدبي المعاصر الذي يرى أن النص " تجسيد لغوي لكائن، وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب. أي أنه هو بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب لا في كليته وحسب بل على مستوى مكوناته اللغوية" (٢٧) هذا الوصف النقدي للنص ينطلق من الجدل بين مصطلحين هما الحضور والغياب اللذان يشيران إلى أن النص ينشأ من التفاعل بينهما. أما " الحضور" فهو " تحديداً علاقة بين مكونات لا سبيل إلى تأملها أو الاستجابة لها إلا في تجسدها اللغوي لأنها لا تنكشف إلا عبر هذا التجسد" (٢٨).

إن " الحضور" إذن هو عناصر البنية اللغوية الداخلية للنص. إنه المستوى الداخلي أي التركيب والدلالة عند فان ديك وهاليداي. وبنية " الحضور" هذه لا يمكن أن تكون مغلقة لأنها ذات طبيعة اجتماعية وتاريخية، ومن ثم تستدعي البنية الأخرى

وهـى " بنـية الغـياب". إن هـذه البنـية هـى " الـبعد الخفـى" أو " علاقات الـنص بآخر خارج النص" وقد أطلقت على هذا " الآخر" تسميات عديدة رغبة فى فهمه وتحديده.

فـإذا كانـت " بنـية الحضـور" أو " الجسـد اللغـوى" أو " التركيب والدلالة" هى أساس علم النص ومادته، وهى " ليست عصية علـى التحليل، وإن كان تحليـلها مشروطاً بتطوير المـناهج النقدية. وفى تجربة نقاد مثل عبد القاهر الجرجاني فى النقد العربى، والنقاد الجدد ثم البنيويين والسينمائيين فى النقد الغربى ما يؤكد إمكانية التحليل" فإن هذا " الآخر" أو " بنية الغياب" عصية على التحليل العلمى مع ما بذل حولها من جهود كان أبرزها مفهوم لوسيان جولد مان " رؤية العالم" ودراساته فى البنيوية التوليدية. ومفاهيم بيير ماشيرى عن الإنتاجية وتيرى إيجلتن عن اللامعقول فى العمل الأدبى ومفهوم جوليا كريستيفيا عن التداخل النصى[٣٩].

ويمكن القول إن كل هذه الجهود- فى مجال مفهوم النص وتحديده- قد انطلقت من المستوى التركيبى والدلالى ورأت أن النص يشمل المكتوب والمنطوق. كما أنه من الناحية الشكلية يجب التعامل معه كمنطوق مما يحيل إلى اللغة الطبيعية ويخرج أشكال

النصوص التى تنتمى إلى اللغات الاصطناعية (لغة الإعلاميات" الشفرة" - المنطق- الرياضيات). معنى هذا أن " ترتيب الكلمات والجمل لا يطابق دائماً مفهومنا للنص كما أن كمية النص ليست شرطاً في تعريفه. فالنص يمكن أن يكون جملة واحدة وأحياناً كلمة. وبالامكان أن يكون رواية" [٣٠] وهذا ما أشار إليه سلفاً هاليداى.

ومن البين أن هذا المفهوم لا يحدد نوع النص أدبياً كان أو علمياً أو فلسفياً كانٍ أو تاريخياً أو إعلاميا كانٍ أو قانونياً أو غير ذلك. ومع هذا التباين بين مطلق النصوص فإن مفهوم النص يظل ناقصاً إذا غاب عنه قانون " النظام" أو "الاتساق" أو " التماسك" وهي مفاهيم دلالية تحيل إلى العلاقات المعنوية داخل النص. ويمكن أن نتبين أثر ذلك في مفهوم النص من خلال اجتهادين أولهما عربى. والثانى من اللسانيات الغربية.

أما الأول فيرى أن كل ألوان النصوص تتحكم فيها صفتان تعودان إلى مفهوم " النظام" هما " التضام والاتساق". الأولى " تنصرف إلى اللفظ على حين تنصرف الثانية إلى المعنى. فالتضام علاقة الافتقار والاختصاص والعلاقة بين المتلازمين والمتطابقين والمترابطين وهلم جرا. والاتساق- الصفة الثانية- علاقة في المعنى

بين المتضامين تجعل أحدهما غير ناب في الفهم عن الآخر" (٣١)
ويمكن القول إن " التضام" ينصرف إلى أشكال الإسناد، بينما ينصرف "الاتساق" إلى بناء الدلالة. وهناك فرق بين دور كل منهما. فعلى مستوى " التضام" يكون مقبولاً القول " إن الذى يرى خواطر التاريخ المقبل، وما تنطوى عليه تهاويل النزعات الدقيقة لا بد أن تبهره الأحلام الواقعية التى تمتد على روافد التاريخ" (٣٢) فعلاقات التركيب في هذه الفقرة مرعية تماماً، ولكن نظامها الدلالي مختل، وهذا ما يجعلها مرفوضة على مستوى مفهوم " الاتساق". ومن هنا فان تعاون هاتين الصفتين يقف وراء إنتاج ألوان من النص تختلف " نظاماً" كما تختلف طولاً وقصراً. وهذا ما جعل النحاة يسمون " الاتساق" باسم " المستحسن" وجعلوا الحسن درجات تتجسد في ألوان النص المتعددة.

إن الاجتهاد العربي ينطلق من العلاقة الجدلية بين التركيب والدلالة، إذ قد تكون شروط التركيب مرعية وشروط الدلالة منفية، وحينئذ يسقط النص كما هو واضح من المثال السابق. ويترجم هذه العلاقة الجدلية مصطلح " النظام" بوصفه جامع بنية النص.

أما الاجتهاد الغربي فيبدأ من مصطلح " الاتساق" أو " التماسك" عند فان ديك ومصطلح " الاتساق" مصطلح محوري

بنى عليه هاليداى رؤيته فى عضوية بنية النص، ورؤيته فى تحليل هذه البنية. وإذا كان الاجتهاد العربى يبدأ من الربط بين التركيب والدلالة فان " الاتساق" مفهوم يحدد البداية من الدلالة. فهو مفهوم دلالي ينشأ من العلاقات الدلالية داخل النص، ويحدده كنص ويرى هاليداى أن " الاتساق" " يبرز فى تلك المواضع التى يتعلق فيها تأويل عنصر من العناصر بتأويل العنصر الآخر. يفترض كل منهما الآخر مسبقاً إذ لا يمكن أن يحل الثانى إلا بالرجوع إلى الأول. وعندما يحدث هذا تتأسس علاقة اتساق"(٣٣).

إن " الاتساق" بهذا المعنى ودوره فى بنية النص يذكرنا بمفهوم الجاحظ الذى أطلقه عفواً عند حديثه عن الشعر وهو أنه " ضرب من النسج" " فالاتساق" هو علاقة نسيجية فى النص. وفكرة النسج فى حد ذاتها هى تعلق كل خيط بالآخر طولاً وعرضاً تعلقاً يجعل كل خيط معتمداً فى دوره على الآخر. وهذا يستدعى فكرة عبد القاهر عن " النظم" بوصفه " تآخى معانى النحو". ولذا فإن هاليداى لا يقف " بالاتساق" عند حدود الدلالة مثلما أسس عبد القاهر علاقة التجادل بين التركيب والدلالة. يقول هاليداى " إن الاتساق لا يتم فى المستوى الدلالى فحسب، وإنما يتم أيضاً فى مستويات أخرى كالنحو والمعجم. وهذا مرتبط بتصور الباحثين للغة كنظام ذى ثلاثة أبعاد أو مستويات: الدلالة (المعانى) والنحو

والمعجم (الأشكال) والصوت والكتابة (التعبير)." (٣٤)

و " الاتساق" بهذا المعنى ليس مرادفاً " لبنية الخطاب" لأن هذه البنية مفهوم " يستعمل للإشارة إلي وحدة مفترضة أعلى من الجملة"(٣٥) كالفقرة مثلاً. بينما يشير "الاتساق" كما تقدم إلى العلاقات في الخطاب، وهي علاقات معنوية تعمل على خلق النص وبما أن النص ليس وحدة بنيوية كالجملة، فإن "الاتساق" وهو " جامع النص" يختلف عن " البنية" التي تملك وحدة داخلية تضمن تعبير كل العناصر عن جزء من نص ما.

أما "الاتساق" على مستوى التحليل، فإن هاليداي يرى أن ترجمة العلاقات المعنوية داخل النص إلى وسائل هو ما يعرف عنده بـ " أدوات الاتساق" التي تمثل مستوى التحليل. وأول هذه الأدوات الإحالة وعناصرها الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة. والإحالة علاقة دلالية لا تخضع إلا لقيد دلالي هو " وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه. وتنقسم الإحالة إلى نوعين: إحالة مقامية وإحالة نصية. وهذه تتفرع إلى إحالة قبلية وإحالة بعدية. وتساهم الإحالة المقامية في خلق النص لكونها تربط اللغة بسياق المقام إلا أنها تساهم في اتساقه بشكل مباشر، بينما تقوم الإحالة النصية بدور فعال في اتساق

النص"[٣٦].

أما عناصر الإحالة أو وسائلها وهي الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة، فيمكن أن نميز في الضمائر بين ما أسماه هاليداي " أدوار الكلام" التي يندرج تحتها جميع الضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب " وهي إحالة لخارج النص بشكل نمطي، ولا تصبح إحالة داخل النص- أي اتساقية- إلا في الكلام المستشهد به أو في الخطاب السردي لأن سياق المقام في الخطاب السردي يتضمن سياقاً للإحالة"[٣٧]

أما الضمائر التي تؤدي دوراً مهماً في اتساق النص فهي ضمائر الغيبة إفراداً وتثنية وجمعاً وهي تحيل قبلياً بشكل نمطي إذ تقوم بربط أجزاء النص وتصل بين أقسامه وأسماء الإشارة أيضاً من وسائل الإحالة وينظر إليها هاليداي من حيث الظرفية: الزمان والمكان أو من حيث البعد والقرب. وهذه الأسماء عنده " تقوم بالربط القبلي والبعدي" وهي تحيل إحالة قبلية أي تربط جزءاً لاحقاً بجزء سابق وتساهم بذلك في اتساق النص وأما أدوات المقارنة اللغوية فهي تقوم بالدور نفسه الذي تقوم به الضمائر وأسماء الإشارة.

أما الأداة الثانية من أدوات " الاتساق" فهي الاستبدال.

وهي علاقة تتم داخل النص على المستوى المعجمي النحوي وليس على المستوى الدلالي بين كلمات أوعبارات وهو على العكس من الإحالة التي تقع في المستوى الدلالي ويعد وسيلة معتمدة في اتساق النص ومعظم حالاته قبلية أي تتم بين عنصر متأخر وبين عنصر متقدم. ومن ثم فالاستبدال مصدر أساسي من مصادر اتساق النص.

ويحدد هاليداي الحذف- الأداة الثالثة- بأنه علاقة قبلية داخل النص. والحذف كعلاقة اتساق لا يختلف عن الاستبدال إلا بكون الأول استبدالاً بالصفر أي أن علاقة الاستبدال تترك أثراً. وأثرها هو وجود أحد عناصر الاستبدال بينما علاقة الحذف لا تخلف أثراً. ولهذا فإن المستبدل يبقى مؤثراً يسترشد به القارى للبحث عن العنصر المفترض مما يمكنه من ملء الفراغ الذى يحدثه الاستبدال. بينما الأمر على خلاف هذا في الحذف إذ لا يحل محل المحذوف أي شيء. ومن ثم نجد في الجملة الثانية فراغاً يهتدي القارىء إلى ملئه. فالمثال (يقرأ محمد قصيدة وسعاد قصة) فالفراغ الدال على الحذف هنا هو الفعل يقرأ المذكور أول الجملة والمحذوف في جملة العطف. والحذف كالاستبدال حذف اسمي وفعلي وشبه جملة.

ويبقى من وسائل الاتساق أو أدواته وسيلتان: الأولى: الوصل. والثانية الاتساق المعجمي. أما الوصل فإنه يختلف عن الأدوات السابقة، إذ هو أشمل لأنه ينظم الطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منسق على مستوى النص بأكمله معناه ومبناه. معنى هذا أن النص عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطياً ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص ولما كانت وسائل الربط في إطار الوصل متنوعة فقد رأى هاليداى أن الوصل يتفرع إلى إضافي وعكسي وسببي وزمني.

وأما الثانية فهي الاتساق المعجمي وهو عند هاليداى نوعان: التكرير. والتضام والتكرير هو شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف له أو شبه مرادف أو عنصر مطلق أو اسم عام. أما التضام فهو توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظراً لارتباطها بحكم هذه العلاقة أو تلك كالتعارض والجزئية والكلية.

والأمر اللافت – في بناء هذه الفقرة من البحث – أن الأصل الأول للنص عند العرب وفي اللغات الغربية هو دلالة " النسيج" وهي دلالة تطورت في النقد الغربي واللسانيات ونمت بالصورة

التى رأيناها هنا. بينما نجد أن هذه الدلالة وقف تطورها فى الفكر العربى. ومع ذلك فإن الأمر لا يخلو من وجود تشابه فى نقاط بين النظرية الغربية فى النص، وبين اهتمام الفكر العربى القديم بالنص. فمثلاً نجد هاليداى يركز على مفهوم "الاتساق" بوصفه مفهوماً دلالياً جامعاً وحدات النص، ويرفض أن يكون النص مجموعة من المتواليات اللغوية، كما يرفض أن تكون الجملة وحدة دلالية مستقلة ويعضده فى ذلك اهتمام علماء لسانيات الخطاب بالتفرقة بين نحو الجملة ونحو النص.

والتركيز على مفهوم "الاتساق" كما مر وعلى أدواته يصلنا تماماً بفكرة "النظم" عند عبد القاهر، وهى فكرة تشير إلى التركيب والدلالة معاً "اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله"[(٣٨)] كما أن آليات "الاتساق" عند هاليداى تتشابه تماماً مع آليات " النظم" عند عبد القاهر، وخاصة فى العلاقات والدلالات، واعنى الحذف والوصل. فالوصل عند هاليداى أشمل أدوات "الاتساق" فيه تتحدد الطريقة التى يترابط بها اللاحق مع السابق، وذلك فى ضوء أن النص مجموعة من المتواليات أو الجمل اللغوية المتعاقبة خطياً، أما الأدوات الأخرى فهى إما علاقة قبلية كالحذف أو علاقة بعدية

كالاستبدال. أي أنها مجرد علاقات ذات دور محدود.

والوصل عند عبد القاهرله الدور الأشمل، فيصف أهميته قائلاً " وأعلم أنه ما من علم من علوم البلاغة أنت تقول إنه فيه خفي غامض، ودقيق صعب إلا وعلم هذا الباب (يقصد الوصل والفصل) أغمض وأخفى وأدق وأصعب"[٣٩] ويدور عمل الجرجاني في هذا الباب على " ما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض، أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى"[٤٠] فالتشابه واضح تماماً بين الفكرتين عند هاليداى وعبد القاهر، فالنص عند الأول يظل مجموعة من المتعاقبات الخطية في غياب الدور الأساسي للوصل، والأمر نفسه عند عبد القاهر. وإن كان عبد القاهر ينطلق من أساس أن الجملة هي الوحدة الدلالية الأولى متخالفاً مع مبدأ هاليداى في أن النص هو وحدة دلالية.

والواضح أن آليات "الاتساق" عند هاليداى تنطلق من النحو والمعجم في إطار التركيب والدلالة، وعلى رأس هذه الآليات الوصل الذي ينطلق من النحو والدلالة عند عبد القاهر أيضاً. فالأساس النحوي للوصل عنده هو مجموعة من القواعد والقيود النحوية التي بلورها النحاة من أجل ضبط العطف مثل عطف

المفرد على المفرد، وعطف الجملة على الجملة وامتناع ذكر الواو بين الوصف والموصوف أو بين التأكيد والمؤكد.

وإذا كان الأساس النحوى يتضمن مجموعة من القواعد التى تضبط العطف، فإن تخريج العطف الحاصل بين الجملتين لا محل للمعطوف عليها من الاعراب يمثل أساساً معنوياً أثبته عبد القاهر تحت اسم " معنى الجمع" إذ لما كان مبرر العطف بين جملتين، هو وجود حكم مشترك بينهما والحكم فى هذه الحالة منعدم كان وجود هذا الأساس المعنوى آلية مهمة في التخريج. ومثال عبد القاهر هو " زيد قائم وعمرو قاعد" مبرر العطف هنا هو " إما أن زيداً كائن بسبب من عمرو، وإما أن زيداً وعمراً كالنظيرين والشريكين بحيث إذا عرف السامع حال الأول عناه أن يعرف حال الثاني. يدلك على ذلك أنك إن جئت فعطفت على الأول شيئاً ليس منه بسبب ولا هو مما يذكر بذكره، ويتصل حديثه بحديثه لم يستقم، فلو قلت: خرجت اليوم من دارى وأحسن الذى يقول بيت كذا. قلت ما يضحك منه" [٤١] ويتصل بهذا المبدأ أو الأساس " معنى الجمع" مبدأ النظير والشبيه والنقيض، وهو مبدأ يجيز العطف معنوياً إذ يمتنع قاعدياً.

وهكذا يتضح مدى التشابه الشديد بين آليات "النظم" عند

عبد القاهر و "الاتساق" وآلياته عند هاليداى. والأمر نفسه يصح على آلية "الحذف" عند كليهما. ولكننا اكتفينا بذكر الوصل وتفصيله لندلل به على ما ندعي. وبالطبع ليس الهدف من ذلك إدعاء سبق معرفة واسقاط جهد الآخرين، ولا هو إدعاء تفوق الآخرين، واسقاط جهد الغابرين ولكن المقصود هو أن الثقافات الكبرى متواصلة، وأن بينها تشابهات في مناطق كثيرة وأن اكتشاف هذه المناطق لمما يساعد على فهم الواقع المعاصر. هذا مع وعينا باختلاف سياقات الأفكار والحضارات.

وفي ظل هذا الإطار من التواصل بين الثقافات، فإن مما انتهينا إليه في هذا البحث- في موضع سابق- أن الفكر النقدى واللغوى يقدم مفهوماً للنص يتضمن تعدد ألوانه أى أن هذا المفهوم لا يقف عند نص شعرى وآخر روائى، أو نص سياسي وآخر قانوني أو تاريخي، ولكنه يتعامل مع مفهوم النص بوصفه خطاباً مطلقاً، وهذا يعنى أن خصوصيات كل نص تظل رهناً بالبحث في مجاله. وأن المفردة اللغوية ما هى إلا علامة في نظام أوسع طريقة التعامل معه هى التى تحدد طبيعة كل نص كما تحددها وظيفته. وفي الفقرة القادمة نقف عند مبدأ أجناس النصوص أو ألوانها والنص الإشارى. كما سنقف عند النص والتناص.

٦- مبدأ النصوص- النص الإشاري:-

إذا كانت المفردة اللغوية علامة أو رمزاً في نظام اللغة تمثل المبدأ الذى تتباين به النصوص حسب طريقة التأليف والهدف والوظيفة، فإن قارىء كتاب "الأسرار" لعبد القاهر لا يفوته أن هذا المفكر قد أشار إلى هذا المبدأ لا بوصفه هما شاغلاً له، ولكن فى إطار اهتمامه الأكبر بالبحث فى مستويات النظم وصولاً إلى إفراد مستوى الاعجاز فى لغة القرآن الكريم فإشارية العلامة اللغوية جاءت عنده من أن دلالة اللغة لا ترتبط ارتباطاً ما بحكم العقل لأنها تجرى مجرى العلامات والسمات. يقول:

" ومما يجب ضبطه فى هذا الباب أن كل حكم يجب فى العقل وجوباً حتى لا يجوز خلافه، فإضافته إلى دلالة اللغة وجعلها مشروطاً فيها محال. لأن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات. ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه " (٤٢).

وأهمية هذه الفكرة عند القاهر – فى هذا المجال- أنه يجعل اللغة- أقصد مفرداتها- اعتباطية. وهذا يعنى أن أية دلالة تتوقف على قصد المنشيء فى تركيبه اللغوى،، وعلى إدراكه من يخاطبهم، وعلى مقدار وعيه بفكرة "النظام" أو "الاتساق" أساساً لما

يريده من نصوص. وهنا تبدو أهمية "الفواصل بين ارتباطات الكلمات التى تبدو محاكاة وتقليداً للعرف. وارتباطات الكلمات التى تبدو بلاغة وشعراً" (٤٣).

ويدعم موقف عبد القاهر هنا، وموقفنا معه، ما أشرنا إليه فى هذا البحث من تجادل صفتي "التضام والاتساق" فى إطار "النظام" وهما يمثلان: التركيب والدلالة. فإن تعاون هاتين الصفتين يقف وراء إنتاج ألوان من النص تختلف "نظاماً" ومن ثم هدفاً ووظيفة كما تختلف طولاً وقصراً. " وهذا ما جعل النحاة يسمون "الاتساق" باسم المستحسن وجعلوا الحسن درجات" تتجسد فى ألوان النص المتعددة أو أجناسه.

وما دام الحسن درجات فهو أساس تنوع النصوص. وقد وقف الفكر العربى عند النص "الغفل" قاصداً النص الذى وهى نظامه فى حدود وظيفته وذلك فى ضوء ما فهمناه من كلام قدامة السابق. كما وقف عند النص الشعرى وهو أرقى النصوص البشرية نظاماً وأعلاها فى درجات الحسن. ومن النصوص التى ركزت على فكرة التناسب بين الأجزاء - بوصفها أساس الجمال أو الحسن- ما جاء عن الحاتمى فى وصفه بناء القصيدة " من حكم النسيب الذى يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون كلامه ممزوجاً بما بعده من مدح أو

ذم متصلاً به، غير منفصل عنه.. فإن القصيدة مثل خلق الانسان في اتصال بعض أجزائه ببعض. فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالم جماله(٤٤).

صدُر هذا النص الحاتمي يشير إلى ضرورة الاتصال بين أجزاء القصيدة وهو اتصال نابع من تصور أساسي لدى الحاتمي وهو تناسب الأجزاء. أما صورة التشبيه في باقي النص بين القصيدة والانسان مما يوحي "بجسدية النص" فإن ظاهر هذا التشبيه يوحي بادراك كلي للنص بحيث لا يستمد الجزء محاسنه إلا من هذا الكل. وأنه كل متناسق الأجزاء، لكل جزء وظيفته ومتى تعطل منها واحد تعطلت وظيفة الكل. ولكن المقصود هو إعطاء هذا الكل صورة متناسقة متناسبة لا ينتج فيها تشوه إما عن الانفصال وإما عن التباين بين الأطراف ومن ثم فإن هدف التشبيه هو إبراز ضرورة تناسب الأجزاء المشكلة للقصيدة إن المقصود بالعاهة التي " تتخون محاسن الشعر وتعفي معالم جماله" هو مراعاة توازن الأطراف بحيث لا يكون أحدها مفرطاً في الطول والآخر قصيراً. ومهما يكن فإن الإدراك الكلي للنص ولو من هذه الزاوية له أهميته.

ولعل هذه الأهمية هى التى دفعت الذهن الباحث فى اتجاه آخر لقراءة هذا النص الحاتمى قامت على أساس أن النص عند الحاتمى هو النص الجسد الذى لا يتم له الحسن/ الجمال إلا بالتركيب. وهذا التركيب يقوم على " اتصال العناصر" التى تمثل أعضاء ذلك الجسد. وتتضمن مقولة الحاتمى هذه كلمات ذات أبعاد اصطلاحية مهمة مثل التركيب، الجسم. الأعضاء ، الحسن، الجمال، الاتصال. ويقابلها: الانفصال والعاهة والبينونة"(٤٥) وبناء على هذا فإن هذه القراءة رأت النص فى فكر الحاتمى بنية حية ذات " نظام" تتكون من عناصر مختلفة. وهذا الاختلاف هدفه الائتلاف مما ينشأ عنه تبادل حى بين الاختلاف والائتلاف.

ومهما بدا على هذه القراءة من تجاوز، فإنها ركزت على بعد النظام أو الجمال بوصفه السمة الأساسية فى النص الشعرى. وهذا البعد هو نفسه الذى أشرنا إليه " بالتناسب بين الأجزاء".

ومع أن الفكر النقدى قد أشار إلى النص "الغفل" أو النص فى " درجة الصفر" على حد تعبير رولان بارت، فإنه قد اتخذ ذلك أساساً لإبراز جمالية النص الأدبى. أى أنه أقام تمييز هذا النص بالمخالفة مع النصوص الأخرى أو العكس وهذا فى حد ذاته قد أوقع ظلماً بيناً على الأنشطة الإنسانية الأخرى وما تنتجه من

نصوص فإذا ذكر وصف " الابداع" أو "الجمال" انصرف الذهن مباشرة إلى دائرة الإنشاء الأدبى، وغاب النص الفلسفى أو التاريخى أو العلمى، وغاب وصفه بالجمال أو الابداع حتى وإن كان أصحابها من المبدعين.

وإذا كان أساس الإبداع ما فيه من اتساق ونظام على نحو غير مسبوق فإن العلم المبتكر- وأقصد العلم المادى- إبداع لأنه إدراك على نحو غير مسبوق لعلاقات غير مألوفة بين الأشياء والمواد. ومن ثم فالنص الذى ينتجه يعكس هذه الصفة ولا شك بما فيه من "اتساق ونظام" وكذلك يصح الكلام على نصوص عباقرة المؤرخين والفلاسفة والفقهاء وغيرهم.

وإذا كان الأمر كذلك، فإن أقرب النصوص إلى النص الأدبى هو النص النقدى، ومع ذلك فإن النظرة التقليدية جردته من جماله واستقلاله وجعلته مجرد "تعليق" على النص الأدبى انطلاقاً من مبدأ التمييز بالمخالفة. وهذه نظرة رفضها الفكر المعاصر فى إطار البحث عن تفرد النصوص واستقلالها " لأن الناقد يضارع المبدع إذ هو يبدع فى عمله لأنه يستطيع أن ينشىء نصاً جديداً حول نص سابق (وأن ينشىء جديداً مستقلاً). وإذا كان المبدع يبدو وكأنه ينشىء نصاً جديداً لم يسبق إليه على أساس الخيال

الخالص فإن ذلك مجرد توهم. ذلك أن المبدع نفسه لا يستطيع أبداً أن ينشىء نصاً إلا على أنقاض نصوص أخرى يهتدى النقاد طوراً إلى الكشف عنها على نحو ما. ويقصرون عن ذلك طوراً، لأن ذلك فوق طاقتهم. فإن رأينا ناقداً تحدث عن نص سابق، فلا يعنى ذلك إلا أنه هو نفسه استحال إلى منتج لنص جديد في إطار نظام التناص"(٤٦).

وإذا كان النص اللغوى يتعدد بتعدد ألوانه ووظائفه ومجالاته، وإذا كان الأساس الذى يبنى منه هذا النص هو اللفظ بوصفه علامة فى نظام، فإن هناك أنواعاً أخرى من العلامات ترتبط بنظم دلالية أخرى غير اللغة. وهذه النظم- فى إطار الفكر السيميولوجي- تنتج نصوصاً يحكمها النظام الذى يحكم النص اللغوى. وتخضع دراسة العلامة فيها إلى جانبين هما: الجانب الأنطولوجي الذى " يعنى بماهية العلامة أى بوجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الأخرى التى تشبهها والتى تختلف عنها" (٤٧) وأما الجانب الآخر فيمكن أن يطلق عليه الجانب البراجماتي و " يعنى بفاعلية العلامة وبتوظيفها فى الحياة العملية"(٤٨).

وفى إطار هذا الفكر فإن النص اللغوى يمكن أن يكون نصاً سيميولوجيا كما يمكن أن تكون هناك نصوص أخرى تشبهه لكنها

ليست لغوية، فما العلامة اللغوية إلا نوع من العلامات. وعلى هذا الأساس فإن "الوجود الخارجى" السماوات والأرض وما فيهن يمكن أن يكون نصاً يقرأ ويفهم. ولئن كان مفهوم العلامة مفهوماً حديثاً ومعاصراً، فإن مفهوم الدلالة فى التراث الإسلامى العربى يماثله.

ولعل فى نظرة المسلمين للعالم والوجود بوصفه دلالة على وجود الله سبحانه وتعالى ما يرجح كلامنا عن "نص الوجود" الذى يقرأ ويفهم. ولا يتكون هذا النص إلا فى إطار تركيبى كلى يبدأ من الكثرة وينتهى إلى الوحدة، ومن المحسوس لينتهى إلى المجرد، ومن النسبى إلى المطلق. وقراءة هذا النص لا تفارق آليات قراءة النص اللغوى.

٨- النص والتناص:-

يبدو مما سبق أن الجانب الجدلي في المفهوم المعاصر للنص قد ألقى ظلالاً واسعة على بنائية النص ومحاولة فهمها أو لنقل على العلاقات داخل النص، وهي علاقات غيبة، وعلاقات حضور، وهما نوعان من العلاقات أمكن فهمها في إطار مفهومين سبق الإشارة إليهما وهما: النص في علاقاته الداخلية. والنص في علاقاته الخارجية. وإذا كانت العلاقات الداخلية قد خضعت للدرس العلمي والتحليل، فإن العلاقات الخارجية تنصرف أحياناً إلى ما قبل النص وهو "التناص" بمعنى التداخل النصي الذي ينتج داخل النص الواحد بالنسبة للذات العارفة. و "التناص" ذو بعد دائري لأن المنشيء لم يكن خالي الذهن حال إنتاجه النص. وذهنه هذا يعمل في حدود نظرية " الإطار".

وتداخل الأطر في ذهن المنشيء أمر لا مفر منه. ومن هذه الأطر، اختياراته الفكرية والفنية والاجتماعية على مستوى وعيه ولا وعيه، وهذا كله يعمل عمله في إنتاج النص. ومن ثم فإن " الدارسين يتفقون على أن التناص شيء لا مناص منه لأنه لا فكاك للانسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته. وعلى هذا فأساس إنتاج أي نص هو

معرفة صاحبه للعالم. وهذه المعرفة هى ركيزة تأويل النص من المتلقى"[49]. هذا المتلقى الذى يواجه النص ببناء ذهنى ونفسى مواز أو مضاد، فيرده إلى ما يشاء من المصادر. والنص نفسه يمارس دوره الجديد فى إنتاج نص جديد ينطلق منه معارضاً أو محتذياً أو ساخراً أو موقراً وإذا كان هذا يحدث على مستوى المبدع والمبدع الآخر، فإنه يحدث أيضاً على مستوى المبدع الواحد إذ يحدث بين نصوصه تناص داخلى لا يقل فاعلية عن التناص الخارجى.

إن "التناص" بهذا المفهوم يثير العلاقة بين الإبداع والتراث، بين الفردية والتفرد من جهة وبين الجماعية والتقاليد من جهة أخرى. وهى علاقة يصور طرفيها مصطلحان نستعيرهما من دى سوسير هما " اللغة والكلام" العلاقة بينهما هى العلاقة بين الفردى والجماعى أى بين التراث بوصفه إنتاج جماعى له نظم وتقاليد ونماذج وأساليب وبين الفردية الممثلة فى المبدع وعمله. فاللغة نظام جماعى عام يتميز بالثبات والدوام، بينما الكلام نظام فردى خاص يتميز بالخصوصية الذاتية والتغير. واللغة نظام من المعجم والصوت والعلاقة، بينما الكلام نظام من التركيب والتكوين والتحقق لا يفارق نظام اللغة لكنه يختلف عنها. وعلاقة الإبداع بالتراث هى على هذا النحو دائماً، وليست على وجه التوافق معه دائماً أو التوازى، ولكنها قد تكون هذا أو ذاك، وقد تكون علاقة

تقاطع وانفصال. وهناك من المبدعين من جسدوا هذه الأوجه في نصوص يتبدى فيها " التناص/ الغياب" من خلال جانب "الحضور".

٩- المعنى والنص:-

وما دام النص- في المفهوم المعاصر- جدلاً بين "بنية الغياب" و "بنية الحضور" فإن هذا الجدل يتجلى بصورة أوضح في مسألة تفسير النص. وهذه المسألة هي البحث عن المعنى وما دام حديثنا عن النص قد انتهى بنا إلى لون من ألوانه هو النص الأدبي، ومنه الشعر، فلا بد من الإشارة السريعة إلى مسألة المعنى بوصفها من مشكلات التفسير أو مشكلات تناول النص.

وتهدف هذه الإشارة السريعة إلى وضع هذه المسألة موضعها في عصر العلم المادي الذي أصبح قادراً على الاستحواذ على ذوق المتلقي ومشاعره وتلبية احتياجاته. وهذه المسألة- مسألة المعنى- تناولتها مناشط إنسانية قديمة وحديثة وذلك للمقابلة الدائمة بين صورة المعنى في الأدب وصورته في المنطق أو علم النفس أو الفلسفة أو حتى عند علماء اللغة وهم الأقرب إلى الأدب ومسائله.

وإذا كان المعنى في هذه المناشط لا خلاف حوله، فإن

النص الأدبى- على امتداد تاريخه- ما نجا من مخاطر هذه المشكلة. وقد ازدادت حدتها فى هذا العصر الذى برز فيه العلم بروزاً قاطعاً وقوياً بمناهجه الدقيقة ونتائجه المبهرة. وصارت مقولاته أكثر تصديقاً ويقيناً وقد نما - عند الإنسان المعاصر- الحس البراجماتى نمواً مكثفاً خاصة إزاء ما يقرأ ويختار فلم تعد صورة القمر فى الشعر- مثلاً- مما يثير خياله ووجدانه. لأن العلم قد أمده بمعلومات قوية عن القمر أضعاف ما أمده الشعر، وهى أكثر صدقاً وتشويقاً مما ينسجه خيال الشعراء.

وسار فى ركب العلم علوم كانت تقف بجوار الأدب بوصفها علوماً تأملية مثل علم النفس. ووقفت الحقيقة فى الأدب وحيدة- وهى ذات خصوصية- تناوشتها السهام، واقتحمت هذه الخصوصية، خاصة عندما ازداد تأثير الاتجاه الوضعى فى العلم ونظامه الفكرى القائم على إنكار " كل ما وراء الإدراك الحسى أو المدرك الحسي. فكل ما لا يرمز إلى شىء تقع عليه الحواس يعد باطلاً" [٥٠]. ومن هنا سكن النص الأدبى مع الميتافيزيقا فى غرفة واحدة هى غرفة الخرافة.

إزاء هذا التطور، كان لا بد أن ينشط العقل الأدبى لتناول مسألة المعنى مستفيداً من إنجاز العقول الأخرى، وخاصة الفلسفة.

فالمعنى: خاصية منطقية فى الكلمات تحدد وفق أسلوب معين من البحث والتعريف. هذه الخاصية المنطقية تعنى قدرة الكلمة على حمل الدلالة دون النظر إلى ارتباط الكلمة بشخص معين"(٥١).

وهذا يعنى النظر إلى " المعنى" فى إطار الكلمة المجردة من علاقة ذاتية. وهذا مستوى أول ينقلنا إلى مستوى أبعد فى تحديد المعنى فى إطار من العلاقة بين الإنسان والأشياء أو الإنسان والمكان، أو الإنسان والزمان. وهنا يبدو البعد السيكولوجي حينما نذكر كلمة القاهرة أو مصر فى ظرف البعد عنها أو النفى. وعلى هذا فالمعنى مصطلح ذو وجهان منطقى وسيكولوجى يتبدى أو يتحدد فى إطار من علاقة.

فالمعنى بالوصف المنطقى يتصور العلاقة على أنها صلة بين طرفين معلومين أ- ب. ولكن هذه العلاقة بين الطرفين تتغير بتغير الاطار الذى يدخل فيه الطرفان وهكذا نجد أنفسنا بصدد علاقات متغيرة على الدوام(٥٢).وتغير العلاقات فى ظل الاطار يؤدى إلى تجدد المعنى، كما يؤدى إلى تحوله وتغيره. وهذا فهم بالتأكيد يختلف عن المعنى فى إطار العلم الوضعى الذى لا يعترف بشيء أبعد من المحسوس من خصائص المادة.

وفهم المعنى بهذا التحديد - أى فى ظل إطار وعلاقات-

هو ما يجعل النص الأدبي نصاً معرفياً ذا دور، ويجعله باستمرار "حمال أوجه" تبوح بها بنيته اللغوية أو علاقاته الداخلية والخارجية. ذلك أننا " ننظر من زاوية بعض الأجزاء. وكلما تغيرت الزوايا تغير نظام العلاقات جميعاً"(٥٣). ولعل هذا ما حدا مدارس تفسير النص الأدبي المعاصرة إلى التركيز على البنية: اللغة وظلالها. وهو استجابة لما ألح عليه النقاد الجدد من أن النص الأدبي ليس تعبيراً عن أحد، ولا عن صاحبه. إنه يحمل رؤية جديدة مغايرة. وصلته بالحياة والناس ليست صلة مباشرة أي أنه يشير ولا يشير أو على حد قول ريتشاردز عن النص الشعرى إنه ليس إشارياً على نحو ما نجد في الخبر والعلم والمنطق. وهنا تقع قضية المعنى المفارقة لمثيلتها في هذه الأنشطة. وهو إشارى على غير ما أراده الوضعيون لأنه شكل رمزى. والبحث عن المعنى في النص الأدبي هو البحث في أنظمة الدلالة فيه. ويبدأ من النحو كما قال عبد القاهر الجرجاني بحيث " يكون النحو جزءاً أساسياً من فقه النص ودراسة الأدب"(٥٤).

وهنا ينبغي التفريق بين ما أشرنا إليه من " نحو الجملة" بوصف الجملة وحدة دلالية مستقلة، وبين " نحو النص" بوصف النص وحدة دلالية كبرى. والتفرقة بينهما كما مر هي تفرقة بين منهجين في فهم النص وتفسيره، وفي فهم وظيفة النحو، ومعناه كما

قدمه عبد القاهر الجرجاني مثلاً. فالنحو عند عبد القاهر يفهم على أنه " مشغلة الفنانين والشعراء (لا النحاة). فالشعراء هم الذين يبدعون النحو. وهو جزء أساسي من ذكاء الشاعر وفطنته".[٥٥]

الإشارات المرجعية

١- انظر/ محمود فهمي حجازى/ الأسس اللغوية لعلم المصطلح/ مكتبة غريب/ القاهرة ١٩٩٣/ص٨

٢- الجاحظ/ البيان والتبيين/ تحقيق عبد السلام هارون القاهرة ١٩٤٨/١٩٥٠ جـ١

٣- انظر/ محمود فهمي حجازى/ الأسس اللغوية لعلم المصطلح ص٩

٤- على بن محمد الجرجانى / المبين فى شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين.

٥- انظر/ الزمخشرى/ مادة نص وكذلك الصحاح للجوهرى

٦- انظر / ابن منظور مادة نسج وكذلك الأساس فى المادة نفسها.

٧- انظر/ ابن طباطبا العلوى/ عيار الشعر/ تحقيق محمد زغلول سلام/ منشأة المعارف/ الإسكندرية/ ١٩٥٦/ص٦٠

٨- الأزهر الزناد/ نسيج النص/ المركز الثقافى العربى/ بيروت ط١ ١٩٩٣/ ص١٢

٩- توفيق الزيدى/ مفهوم الأدبية فى التراث النقدى/ عيون المقالات/ الدار البيضاء ط٢ ١٩٨٧ م ص ١٥٥.

١٠- أبو حيان التوحيدى/ الامتاع والمؤانسة/ تحقيق أحمد أمين. أحمد الزين/ القاهرة ط٢/ ١٩٥٣ م جـ٢ ص ١٣٢.

١١- توفيق الزيدى/ مفهوم الأدبية/ ص ١٥٥

١٢- قدامة بن جعفر/ جواهر الألفاظ/ مكتبة الخانجى/ القاهرة ط١ ١٩٣٢ /ص ٣١٢.

١٣- نفسه/ ٣١٣

١٤- التوحيدى/ المقابسات/ تحقيق حسن السندوبى/ المطبعة الرحمانية/ القاهرة ط١ ١٩٢٩ ص ١٥٣/١٥٤.

١٥- توفيق الزيدى/ مفهوم الأدبية/ ص ١٥٦

١٦- التوحيدى/ المقابسات/١٥٣/١٥٤

١٧- نفسه

١٨- نفسه

١٩- عبد الملك مرتاض/ ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة/ بحث ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدى / النادى الأدبى جدة/ ١٩٩٠/ جـ١ ص ٢٦٧

٢٠ محمد خطابى/ لسانيات النص/ المركز الثقافى العربى/ بيروت ط١/ ١٩٩١ ص ١٣.

٢١- نفسه

٢٢- نفسه ص١٤

٢٣- الأزهر الزناد/ نسيج النص ١٤

٢٤- أنور المرتجى/ سيميائية النص الأدبى/ أفريقيا الشرق/ الدار البيضاء/ ١٩٨٧/ص٨٠.

٢٥- تمام حسان/ نحو الجملة ونحو النص/ محاضرة ألقيت فى نادى القصيم الأدبى موسم ١٩٩٤.

٢٦- نفسه

٢٧- كمال أبو ديب/ فى الشعرية/ مؤسسة الأبحاث العربية/ بيروت/ ١٩٨٤/ص٩.

٢٨- نفسه

٢٩- نفسه/ص١٠

٣٠- أنور مرتجى/ سيميائية النص الأدبى/ ٨٦.

٣١- تمام حسان/ نحو الجملة ونحو النص/ محاضرة أشير إليها.

٣٢- هذا النص مفترض أخذته من المحاضرة السابقة

٣٣- محمد خطابى/ لسانيات النص ص١٥.

٣٤- نفسه

٣٥- نفسه/ ص١٦

٣٦- نفسه/ ص١٧

٣٧- نفسه

٣٨- عبد القاهر الجرجانى/ دلائل الإعجاز/ دار المعرفة/ بيروت/ ١٩٧٨.

٣٩- عبد القاهر/ أسرار البلاغة/ دار المعرفة/ بيروت/ ١٩٧٨.

٤٠- محمد خطابى/ لسانيات النص /١٠١.

٤١- عبد القاهر/ دلائل الإعجاز/ ١٧٦.

٤٢- عبد القاهر/ أسرار البلاغة/ ص ٣٤٧.

٤٣- مصطفى ناصف/ اللغة بين البلاغة والأسلوب/ النادى الأدبى جدة ص ٢٤٩.

٤٤- الحاتمى/ حلية المحاضرة.

٤٥- عبد الله الغذامى/ ثقافة الأسئلة/ النادى الأدبى جدة/ ١٩٩٢ ص ٩٠.

٤٦- عبد الملك مرتاض/ ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة/٢٧١.

٤٧- سيزا قاسم وآخرون/ أنظمة العلامات/ دار الياس/ القاهرة/ ١٩٨٦/ص١٩.

٤٨- نفسه.

٤٩- محمد مفتاح/ تحليل الخطاب الشعرى/ المركز الثقافي العربي/ المغرب/ ١٩٨٥/ ص ١٢٣.

٥٠- زكي نجيب محمود/ خرافة الميتافيزيقا/ ص٩.

٥١- مصطفى ناصف/ خصام مع النقاد/ النادى الأدبي/ جدة/ ٦٩/١٩٩١.

٥٢- نفسه ص/٥٠.

٥٣- نفسه.

٥٤- مصطفى ناصف/ اللغة بين البلاغة والأسلوب/ ٢٥٠

٥٥- نفسه.

المراجع

١- ابن طباطبا العلوى/ عيار الشعر/ تحقيق محمد زغلول سلام وطه الحاجرى/ منشأة المعارف الإسكندرية/ ١٩٥٦م.

٢- أبـو حيان التوحـيدى/ الإمـتاع والمؤانسـة/ تحقيق أحمـد أمين وأحمد الزين/ القاهرة ط٢ / ١٩٥٣.

٣- أبو حيان التوحيدى/ المقابسات/ تحقيق حسن السندوبى/ المطبعة الرحمانية القاهرة ط٢ ١٩٣٢.

٤- الأزهر الـزناد/ نسيج النص/ المركز الثقافى العربى/ بيروت ط١/١٩٩٣.

٥- أنـور المـرتجى/ سـيميائية الـنص الأدبـي/ أفريقيا الشـرق/ الدار البيضاء/ ١٩٨٧.

٦- تمام حسان/ نحو الجملة ونحو النص/ محاضرة ألقيت في نادى القصيم الأدبى موسم ١٩٩٤.

٧- توفيق الزيدى/ مفهوم الأدبية فى التراث النقدى/ عيون المقالات/ الدار البيضاء ط٢ / ١٩٨٧.

٨- الجاحظ/ البيان والتبيين/ تحقيق عبد السلام هارون/ القاهرة/ ١٩٤٨/١٩٥٠.

٩- زكى نجيب محمود/ خرافة الميتتفيزيقا/ دار العلم/ القاهرة.

١٠- سيزا قاسم وآخرون/ أنظمة العلامات/ دار الياس/ القاهرة/ ١٩٨٦.

١١- عبد القاهر الجرجانى / دلائل الاعجاز/ دار المعرفة/ بيروت/ ١٩٧٨.

١٢- عبد القاهر الجرجانى/ أسرار البلاغة/ دار المعرفة/ بيروت/ ١٩٧٨.

١٣- عبد الملك مرتاض/ ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة/ ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي/ النادي الأدبي/ جدة/ ١٩٩٠.

١٤- عبد الله الغذامي/ ثقافة الأسئلة/ النادى الأدبى/ جدة/ ١٩٩٢.

١٥- على بن محمد الجرجاني/ المبين فى شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين/

١٦- قدامة بن جعفر/ جواهر الألفاظ/ مكتبة الخانجى/ القاهرى ط١/ ١٩٣٢.

١٧- كمال أبو ديب/ فى الشعرية/ مؤسسة الأبحاث العربية/ بيروت ١٩٨٤.

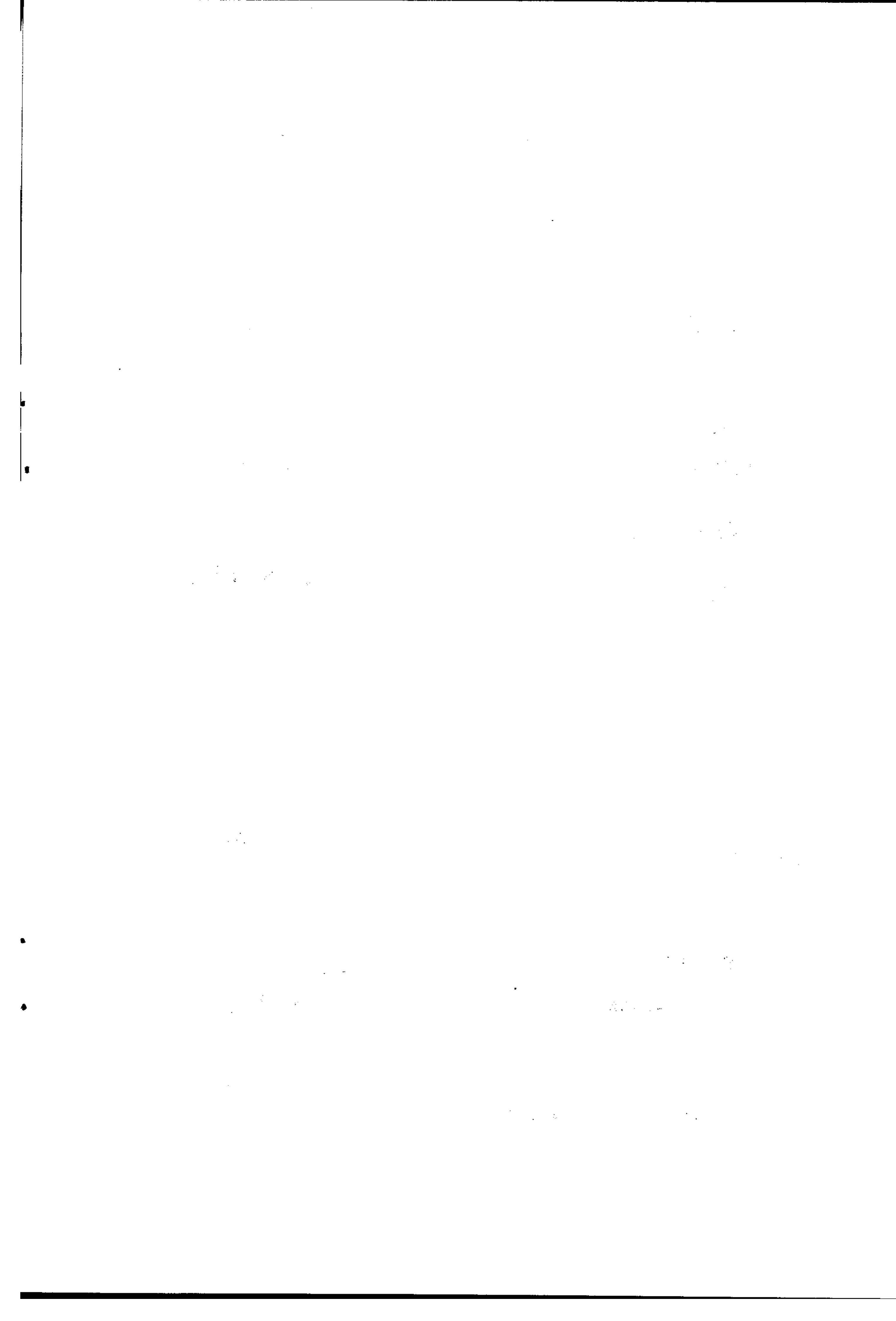
١٨- محمود فهمى حجازى/ الأسس اللغوية لعلم المصطلح/ مكتبة غريب/ القاهرة/ ١٩٩٣.

١٩- محمد مفتاح/ تحليل الخطاب لشعري/ المركز الثقافي العربي/ المغرب/ ١٩٨٥.

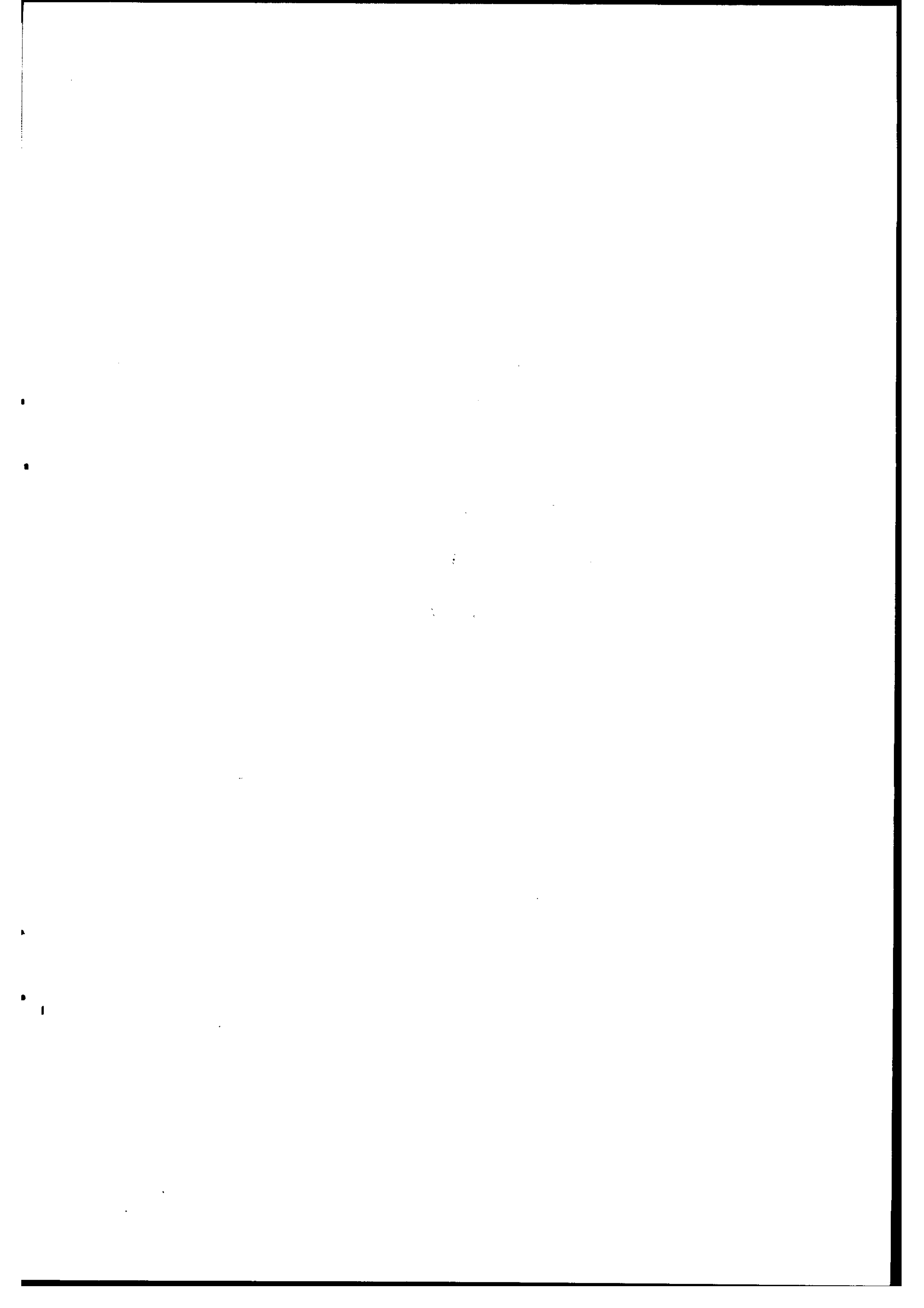
٢٠- محمد خطابي/ لسانيات النص/ المركز الثقافي العربي/ بيروت/ ط١/ ١٩٩١.

٢١- مصطفى ناصف/ اللغة بين البلاغة والأسلوب/ النادي الأدبي/ جدة/ ١٩٩٠.

٢٢- مصطفى ناصف/ خصام مع النقاد/ النادي الأدبي/ جدة / ١٩٩١.



نحو النص فى فكر مندور النقدى



(٢)

نحو النص في فكر مندور النقدي

ترى ماذا كان يحدث لو أن المبعوث محمد مندور العائد من فرنسا دون نيل درجة الدكتوراه كان قد استقر على كرسي هادئ وثير في الجامعة المصرية التي قدرت نبوغه وهو طالب وأوفدته إلى فرنسا، واستقبلته وهو عائد منها بوجه عبوس لا يقدر إلا ورقة توضع في الملفات حتى إذا كانت فارغة القيمة سرعان ما حصل عليها هذا العبقري في تسعة شهور، وكان جرمه الوحيد عند طه حسين رئيس جامعة الإسكندرية هو أن أستاذه أحمد أمين، وأن هذا العقل الجديد تأبى على نصحه وسطوته، ولم يمتثـــل له وكانت درجته العلمية إعلاناً عن مفكر جديد يعي اتجاه الحركة في الجامعة آنئذ كما يعي اتجاه حركة المجتمع المصري في نهاية الأربعينيات.؟!

أعتقد أن محمد مندور الذي ضاقت به الجامعة هو الذي عاش، وأن الوجه الآخر منه هو الذي دفن في التراب المقدس البارد الذي كان يتهافت عليه كثير ممن يتساقطون أمام الأنوار الخادعة الكاذبة لأصنام الجامعة، لقد أثبت لسدنة الحرم الجامعي أنه قادر على نيل ألقابهم وقادر على ما لا يقدرون عليه وهو تغيير

الواقع وصنع التاريخ.

والواقع الذى وعاه مندور هو دائرة من الزمن تتصل بأمثالها فى الماضى المتوهج المشع سواء عندنا أو عند الآخرين، وهذا الاتصال رواح غداء يصنع الماضي بشقيه فيجعله حاضراً فعالاً، كما يغير الحاضر بكل ما يصب فيه من تيارات فعالة على المستوى الثقافي والاجتماعي، ويؤمن أن التراث الإنساني في هذه الحالة تراث مشترك يعلو فوق الأعراق والحدود الجغرافية، كما يعلو على التقسيم الجغرافي للزمن.

فعندما غادر مندور الجامعة بحث عن وعاء أشد اتصالاً وأكثر قرباً وحرية منها، أكثر قرباً من بؤرة التغير الاجتماعي والثقافي، وأكثر حرية في التفكير والتعبير وروح المغامرة التي تفارق ما هو مستقر من التقاليد أو القوانين أو الأسوار العالية حول الجامعة وقناعها الأكاديمي، هذا الوعاء الذى احتوى مندور كما احتواه هو الصحافة وما يشبهها من العمل العلمي الحر في المعاهد العلمية خارج الجامعة التي توفرت على تدريس الفنون والآداب. ومهنة الصحافة مهنة ملحة دائماً، بها ظمأ لا يرتوي، وبها فراغ مستمر يبحث عمن يملؤه، وعلاقة مباشرة مع قراء ينتظرون المزيد والجديد، وهي بهذه الطبيعة كمن يمضي على الصراط يخشى أن تزل قدمه فتهوى به إلى قرار سحيق من الألم والخسران والضياع

لأنها في بؤرة المراقبة من جانب السلطة التنفيذية، ورجال المواقع المحافظة في السلطة الاجتماعية الذين يشعرون أن الزمن كاد أن يتوقف عن الدوران، وإن دار فهم معيار سرعته وإيقاع حركته، وصناع مظلة ما يعتقدون أنه صحيح من المبادىء والقوانين والتقاليد والأعراف.

ومن ثم فإن مندور حين فارق الجامعة. كان قد ترك الوجاهة الاجتماعية والاستقرار وراحة البال، إلى نافذة من نوافذ الفكر وصياغة الوجدان لا تعرف كل ذلك ولا يدوم لها حال، ولا يقر لها قرار.

لذلك لم يكن عجباً أن يلتفت مندور إلى ما يكتبه الأعلام من جيل طه حسين والعقاد في النقد والأدب، وإلى ما تعنى به الجامعة من مناهج علمية، وإلى ما تلقاه على أساتذته في الجامعة المصرية من بضاعة لم تعد قادرة على تمكين صاحبها من فهم كل ما يجري على الصعيدين النقدي والأدبي أو على الصعيد الاجتماعي والسياسي، وأن يمتد بصره إلى ما يحدث على الشاطىء الآخر من تقدم في الدرس العلمي وانضباط في المفاهيم والمصطلحات والقدرة على فهم حركة التاريخ وتنظيم الواقع الاجتماعي، وكان السؤال الملح عليه: ما السبيل إلى نقد جديد؟

والنقد الجديد يعتمد على صياغة مفاهيم جديدة لطبيعة الأدب ووظيفته من ناحية وطبيعة لغته من ناحية أخرى، كما يعتمد على تحديد وظيفة الناقد الجديد وأدواته وطبيعة اهتمامه، وعلاقة هذا النقد بما حوله من علوم، وما هو مستقر من ثقافات مساعدة أو مناوئة، كما يعتمد على صياغة مفاهيم محددة لعلوم: تاريخ الأدب، وعلوم البلاغة من جانب والأجناس الأدبية القديمة والمتطورة والناشئة من جانب آخر. والناقد بهذا المعنى لا يفارقه الوعى الكامل بجوهر ما فى تراثه، وما فى تراث الآخرين على أساس أن العقل الإنسانى ذو طبيعة واحدة تتخطى حدود المكان والزمان والأعراف، وأن نتاجه فى نهاية المطاف – مع اختلاف الأمكنة والأزمنة– نتاج إنسانى مشترك هو تراث الإنسان بوجه عام.

من هنا كان إيمان مندور بأرسطو ودوره فى الحضارات القديمة والوسطى مساوياً إيمانه بدور الآمدي والجرجانى وعبد القاهر فى الحضارة الإسلامية على مستوى الفكر النقدي وصياغة المناهج الجديدة وكان وعيه أن العلم والأدب يجتمعان على غاية واحدة هى فهم الإنسان وصياغة وعيه بواقعه الاجتماعى والطبيعى، وإن تباينت وسائل كل منهما إلى ذلك. هذا التباين الذي جعله يفرق بين العلم وروح العلم داعياً إلى الأخذ بروح العلم لصياغة منهج فى دراسة الأدب والفنون، دون الأخذ بقوانين العلم، وإذا

كان كل ما قدمناه يقع في إطار النظرة الكلية إلى مندور الناقد الأدبي والمفكر الاجتماعي فإنه من العبث أن ندعي أن هذا الإطار يكفي لتقديم مندور في كل صياغاته النقدية ومراحله الفكرية ومعاركه السياسية وتحولاته المنهجية، فمندور – مع إيماننا بكل ما أنجز عنه من أبحاث- ما زال لم يكتشف بعد، وما زالت جوانب تراثه تدعونا إلى إعمال مبدأ التخصص الدقيق في تناوله، فكيف نجرؤ نحن دارسي الأدب والنقد على درس مندور سياسياً ولدينا أهل هذا التخصص، وكيف نجرؤ على تناوله صحفياً، والصحافة هي الوسط أو الميديا الذي قدمه إلى التاريخ وصبغ كتاباته بصبغته، وما زال مندور في حاجة إلى الدرس الأدبي المقارن إذ يمثل حالة فريدة لتعدد الثقافات وانصهارها: الثقافة العربية من جانب، وثقافة اليونان واللاتين والغرب المعاصر من جانب آخر، كما تبرز الحاجة- على المستوى النقدي والمعرفي عموماً- إلى درس المصطلح النقدي وغيره عند مندور بروافده التراثية العربية والتراثية اليونانية واللاتينية. ودرس المصطلح النقدي مدخل إلى دراسة الأنواع الأدبية وتطورها كما فهمها مندور ووعاها وحدد وظيفتها في إطار ثقافي واجتماعي وتاريخي محدد، وما زلنا محتاجين إلى أن ننصت إلى صوت مندور ابن قريته حافظ القرآن الكريم المتعلق قلبه بإحدى الطرق الصوفية- النقشبندية- وما تركه هذا التعلق في

شخصيته الناقدة من يقظة وجدانية- ومن ضرورة الاعتماد على الذوق الذي أوشك أن يكون له نظرية في نقده.

والنقد الجديد الذي صاغه مندور، صاغه على نار الصراع الثقافي الكاشف عن الصراع الاجتماعي- في فترة الأربعينيات وما بعدها- بين فئات الطبقة الوسطى من ناحية، والطبقة التي تمثل الحكم ومصالح الإنجليز من ناحية أخرى. وقد تبلور هذا الصراع حول قيم الاستقلال والحرية ببعديها السياسي والاجتماعي وهي القيم التي ارتبط بها على المستوى الأدبي قيم راوحت بين الغيرية الغالبة على شعراء الإحياء الذين كان نجمهم قد أوشك على الأفول، والذاتية التي بشر بها النقاد الرومانسيون الأوائل أمثال شكري والعقاد وازداد طغيانها عند الأبوليين واتجه هذا النقد إلى المبدع فاتخذ النص الأدبي مرآة كاشفة له، واستعان على فهم المبدع وفهم النص بسياقات ثقافية تاريخية وجمالية واجتماعية ونفسية وصار النموذج النقدي أن يصوغ الناقد حول النص نصاً جديداً يمثله هو، ويمثل هذه السياقات بدرجة أو أخرى حسب ما يغلب على ثقافته واتجاهه النقدي، وتحول الناقد مع الشاعر إلى حالة من التوحد الذاتي أو التنافر على نحو ما رأينا مثلاً عند العقاد والمازني وشاعرهما الأثير ابن الرومي، وعند طه حسين وشاعره المرآة أبو العلاء المعري. وما حدث بين هؤلاء النقاد من تنافر

ورفض لشعراء آخرين من طبقة ابن الرومي وأبي العلاء أمثال البحتري وأبي تمام والمتنبي لمجرد أن أياً من هؤلاء لم يجد فيه الناقد القناع الذي يختفي وراءه. لقد تحول النص الأدبي- في النقد السياقي- إلى عدد من الوثائق الدالة على الشاعر وعصره، وعلى ثقافة الناقد، وسقط هذا النص سقوطاً كبيراً من بؤرة الاهتمام به بوصفه بنية جمالية ذات طبيعة اجتماعية وتاريخية، فصار عند العقاد- بسبب علم النفس- دالاً على نرجسية أبي نواس، ونرجسيته عنوان عبقريته بوصفه فرداً لا عنوان نصوصه بوصفه شاعراً، كما صار عوار البنيان الجسدي والنفسي الموازي لعوار العصر دالين على عبقرية ابن الرومي الذي تحول نصه إلى كتاب مقروء يكشف عن بنية الوجدان وبنية العصر أو هو ترجمة باطنية له. ونجد الأمر نفسه عند طه حسين فأبو العلاء المعري تكمن قيمته فيما دل عليه نصه وهو أبو العلاء الفيلسوف الميتافيزيقي، والمتنبي- وهو أستاذ أبي العلاء - تكمن قيمته فيما دل عليه نصه وهو أنه - في الاستنتاج الأخير عند طه حسين- مثال الخسة والنذالة والتقلب في البلاد.

فالمشهد النقدي الذي اطلع عليه مندور في وجه من وجوهه يعلن ارتباطه بالفكر الرومانسي، وبإعلائه من شأن الذاتية والفردية بالتركيز على أهمية المبدع وأهمية دوره. هذا الفكر الذي جعل الشاعر أشبه بالأنبياء ليتقابل مع الشاعر الحكيم في التراث

الشعرى العربى معبراً عن أسمى تجلياته فى الشعر الإحيائى. كما اتخذ هذا المشهد جنساً أدبياً وحيداً على وجه التقريب ليكون مدار علمه وهو القصيدة الغنائية عند الإحيائيين والرومانسيين فراح يقرأ فيها كل السياقات النفسية والاجتماعية والتاريخية.

لم يكن أمام مندور- فى هذه المرحلة الأولى من فكره النقدي- إلا أن يعيد للنص الأدبى ممثلاً فى هذه القصيدة وضعه الصحيح الذى افتقده، وذلك بالاعتماد على الموروث البلاغى والنقدى والعربى من جهة، وتحديداً عند ابن سلام والآمدى وعبد العزيز الجرجانى وعبد القاهر، والاعتماد على ما اكتسبه من دراسته فى فقه اللغة وعلم الأصوات ونظريات علم اللغة عند كل من انطوان مييز وسوسير، ومن شغفه المفيد بمناهج نقد النصوص كما أرساها جوستاف لانسون وتبلور كل ذلك فى كتبه الأولى مثل: "فى الميزان الجديد" و "النقد المنهجى عند العرب"

أي إن مندور اعتمد على تاريخ الأدب والنقد والبلاغة من ناحية وعلى علوم اللغة والأصوات من ناحية أخرى في تأسيس رؤية نقدية تعيد للنص الأدبى وضعه الذي أهدر واستقلاله الذى ضاع. وتنحو هذه الرؤية إلى تحديد النص بنسبته تاريخياً إلى صاحبه. وتحديد موقعه فى تاريخه النوعى الطويل، والكشف عن صلاته بأنساق الثقافة والبنية الاجتماعية. هذه الرؤية تجعل قدرة الناقد

مرتبطة بهذا النص أولاً لا بما حوله من سياقات مهما تكن أهميتها لأنها تقع في الخلفيات بعد النص. وأراد مندور بذلك أن يجعل انتباهنا منصباً على فردية النص بدلاً من فردية المبدع، وهذا يعني أن يتحول التاريخ الأدبي من تاريخ أفراد مبدعين إلى تاريخ الذوق والنماذج والأساليب الذي يتكون عبر عدد كبير من النصوص هي من اكتشاف الناقد الذي صار ذا دور خطير على المستوى التاريخي، وعلى المستوى الآني معاً، فهو صانع الذوق، وكاشف طبيعة التغيرات الذوقية في الواقع الاجتماعي وراسم خريطة المعرفة مع آخرين من صفوة الطليعة الثقافية فكرياً وعلمياً ودينياً لذلك كان من الطبيعي أن يرفض مندور صورة الشاعر النبي الذي يأتيه الشعر إلهاماً ووحياً، لأنه شاعر لا يتفق وطبيعة النموذج الاجتماعي المستهدف في التحرر والاستقلال وإعلاء قيمة العقل ومنها مسئولية الإنسان عن فعله، فالشاعر الملهم لا يسأل عما يقول لأنه لم يصنعه ولا دخـــل له فيما يقول. إن هو إلا واسطة بين جهة الإلهام، وجهة التلقي، وما دام الشعر لوناً جميلاً من ألوان المعرفة له وظيفته في الواقع الاجتماعي فإن مندور يعتقد أن الشاعر الحق كالناقد الحق هو من يتوفر لديه البصر والبصيرة بأكبر قدر من الوعي التاريخي والاجتماعي الآني والمستقبلي بحيث يكون شريكاً أساسياً في صناعة ومعرفة التقدم. من هنا كان له أن يرفض كون

الشعر "فيضاً حيوياً متدفقاً يأبى الوقوف حتى يصل إلى غايته من التصور والإبداع" ويرى أن الشعر صناعة، والنقد صناعة وتتفق هذه الرؤية مع قوله " عندما نريد درس الأدب العربى يجب أن نكون من الفطنة بحيث لا نحاول أن نطبق عليه آراء الأوروبيين، وقد صاغوها لأدب غير أدبنا".

ويذكرنا القول بإن الشعر صناعة والنقد صناعة كسائر الصناعات بابن سلام الجمحي صاحب هذه المقولة، وصاحب الموقف المعرفى الداعى إلى استقلال شخصية الناقد بأدواته المعرفية وأحكامه الذوقية التى تجعلنا نقبل ما يقول من منطلق أن لكل صناعة أهلها الذين يفقهونها دون غيرهم، هذا الموقف المعرفى العظيم الذي كان مصاحباً لفترة من أهم فترات التحول فى حياة المجتمع العربى المنتقل من طور الرحلة إلى طور الاستقرار، ومن ثقافة الذاكرة إلى ثقافة المدونات، ومن طغيان العاطفة والارتجال، إلى هدوء العقل والروية، ومن طور سيطرة النوع الأدبى الواحد إلى طور مشاركة الأنواع فى الأداء والتوجيه، ولعل كل هذا كان مدعاة لتشابه المواقف التاريخية فى وعى مندور. وبالطبع لا يمكن أن يدعى أحد بأن مندور كان يؤصل الفهم الصناعى الآلى للأدب على النحو الذي آل إليه فى القرن الرابع الهجري فمندور كان همه الأكبر بناء منهج نقدي يتعامل مع

الأدب كما يتعامل مع بقية أوجه المعرفة منطلقاً من طبيعة هذه المعرفة لا مفروضاً عليها ولا مفارقاً لها، لذلك لم تسقط عنده قيمة الذوق على مستوى الإبداع، وعلى مستوى النقد " فالذوق الذي نقول به ليس ذلك الذوق الفطري الذي يتحدث عنه الفلاسفة، وإنما هو الذوق الأدبى، وهو خير وسائل المعرفة على أن يكون ذوقاً مدرباً وأن نأخذه بالمناقشة والتعليل حتى بعد أن يتم تثقيفه".

هذا الذوق الذي هو خير وسائل المعرفة ونناقشه ولا نقبل أحكامه دون تعليل، وهو ما يجعلنا نميل إلى أن مندور حينما قال إن الشعر صناعة كان أقرب إلى الأخذ بفهم الجاحظ للشعر على أنه صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير لأنه يؤسس مبدئين في فهم الشعر الأول مبدأ الصياغة الذي يربط الشعر باللغة على نحو مخصوص، ومبدأ التصوير الذي يعقد الصلة بينه وبين الفنون الأخرى على مبدأ واحد هو التقديم الحسى، ومن ثم فإن النقد الذي يدعو إليه مندور مرتبط بطبيعة المنقود، وقائم على الوعى بهذه الطبيعة فيدرك النص الأدبى فى علاقته الداخلية وفى إطار علاقته بما يماثله من نصوص، وما يماثله من الفنون، وهذه الدائرة تجعل النقد عملاً عقلياً من جهة، وذوقياً من جهة أخرى فى آن واحد، لأنه لا انفصال فى قوى الإدراك، وتجعله يرفض كون النقد الأدبى تابعاً لمناهج المعارف الأخرى كالفلسفة والتاريخ والاجتماع

وعلم النفس مع أهميتها للناقد لمفارقتها لطبيعة الأدب من جهة وطبيعة النقد المبنية على طبيعة الأدب، لذا كان صدامه المعلن مع أعلام النقد السياقي الذين أهدروا وجود النص الأدبي وظنوا أن تجديد مناهج النقد مرتبط بالأخذ بمناهج علم النفس كما دعى العقاد ومحمد خلف الله أحمد، وأعلن مندور أن " هذا في الواقع ليس تجديداً فقد سمع عنه العرب بلسان قدامة بن جعفر واللاحقون له" وقد حدث هذا الصنيع في أوروبا القرن الثامن عشر حين قرنت النقد بالفلسفة " وعادت أوروبا من خلالها وأصبحت تؤمن عن حق بأن لكل علم مناهجه، وأن أي علم لا يمكن أن ينمو إلا إذا كان نموه ذاتياً من داخله".

وكون النقد عملاً عقلياً من جهة، وذوقياً من جهة أخري في آن واحد يجعله ذا صلة قوية بالعلم، وذا صلة أقوي بالفن. أما صلته بالعلم فهو لا يأخذ بالقوانين التي تفسر المادة فقط، وإنما يأخذ بروحه وما روحه في الحقيقة إلا مجموعة القواعد التي تضبط أي تفكير عقلي في إطار معين وهي كما يقول مندور "أمانة عقلية وخضوع للموضوع، وتأب على التصديق، وتنحية للأهواء، ثم استقصاء للتفاصيل وتدعيم للإحساس بنظرات العقل، واتخاذ الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة بتجديده وتميزه ومراجعته وتعليله ما أمكن التعليل. روح العلم موقف تفقه النفس من الناس والأشياء،

أما العلم فمجموعة من القوانين التى تفسر عالم المادة " انظر "في الميزان الجديد" ص ١٨٤ وأما صلته بالفن فتأتى من جهة الذوق، وهو ملكة عند الناقد تنمو بالصقل والمران، كما تنمو الموهبة عند الشاعر، ويحتاج هذا الذوق إلى روح العلم فى مواجهة المشكلات التى يطرحها النص، وفي تدعيم الأحكام النقدية التي تعتمد على الذوق الأدبى.

أما عن الأولى، فإن مندور يرى أن النقد عامة هو لون من التساؤل الدائم عن مصادر المعرفة وطبيعتها، والنص الأدبى يمثل أحد هذه المصادر، ومباشرته تعنى الوعى بمشكلاته من خلال جانبين حددهما مفهوم الأدب / الشعر. الأول: الصياغة وما تثيره من مشكلات على مستوى الصوت والأداة والمفردات والجمل والرابط الكلى للنص، لذا فإن هذه المباشرة أو الممارسة تبدأ من الأصغر إلى الأكبر، والثانى: الدلالة وما ترتبط به على المستوى الأول من تحولات الدلالة، وعلى المستوى الأخير من بناء القيم الذي يقف عليه وظيفة الناقد ووظيفة النص معاً، كما ينصرف الوعى بمشكلات النص إلى الوعى بالخصائص النوعية الأخرى التى تربطه بغيره من الأنواع الفنية، لذا يقول مندور عن النقد إنه " فن دراسة النصوص الأدبية والتمييز بين الأساليب المختلفة، وهو لا يمكن أن يكون إلا موضعياً، فهو إزاء كل لفظة يضع الإشكال ويحله، فالنقد

وضع مستمر للمشاكل".

وما دام النقد وعياً مستمراً بالمشاكل التي يثيرها النص، فإن هذا الوعي لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال مباشرة النص، وتحديد مستوياته، وهذا المسلك الفني الخالص لا يمكن أن ينجح من خلال سياقات معرفية أخري نعدها مساعدة للنقد الأدبي ومناهجه لكنها لا تمثله مثل مناهج علم النفس والفلسفة والجمال وما إلي ذلك.

وأما عن الثانية وهي تدعيم الأحكام النقدية المعتمدة علي الذوق الأدبي فإن مندور في حديثه عن سمات روح العلم ذكر " تدعيم الإحساس بنظرات العقل " وهذا الإحساس هو إحساس ذاتي خالص أشبه بالحدس ينتج عنه لون من المعرفة لا يقوم عليها برهان، ومن ثم يخشي مندور أن يقع ناقده في بحار الانطباعية باسم الذوق الأدبي، وفي منطقة التوقيف التي تعني عدم تعليل الأحكام الأدبية، لذلك قرن هذا الإحساس بنظرات العقل التي يعني بها تحديده- أي الإحساس - وتمييزه- أي تفسيره- ومراجعته، وتعليله بكلمات مندور.

والسؤال الذي يفرض نفسه هنا، لماذا قرن مندور النقد بروح العلم ولم يقرنه بالعلم نفسه، بغض النظر عما يقوله مندور من أن

العلم مجموعة من القوانين تفسر المادة؟ يؤمن مندور إيماناً عظيماً بأن هناك مناطق لا يقوى العلم على تفسيرها، وإن استطاع وصفها، وأن العلم بذلك يقف حائلاً بيننا وبين الالتقاء المباشر بالأشياء التقاء حميماً، وأن الناقد كالعالم يدرك أشياء في موضوعه يشعر بها ويحسها ولا تفارق وعيه، وربما تفتقد إلى بعض صفات الجمال وتختلف صورتها من ناقد إلى ناقد ولا يقوى كذلك على تعليلها لا لنفسه ولا لغيره. وما دام الأمر كذلك فما الفائدة إذن من جعل النقد يسير على غرار العلم، وهو مختلف عنه؟

والاختلاف كما قلنا لا يأتى من قواعد التفكير العلمية العامة، بل يأتى من إجراءات التطبيق، واختلاف الموضوع عند كل منهما، فلا يعقل أن يكون النص الأدبى وهو مادة إنسانية حية مثل المادة التى يخضعها العلم للتجربة، وهى مادة صامتة أو غير مؤثرة فى صاحبها هذا بالإضافة إلى أن النص الأدبى كما يقول مندور هو نص- بطبيعته ملىء بالمفارقات وشىء غير دقيق، وهو أدق وأعمق وأرهف وأغنى من أن نخطط له طريقه، وعلينا أن نقبله كما هو تقبلاً مباشراً، وأن نقر- فى هذه الحالة- بأنه " إذا كانت أولى قواعد المنهج العلمى هى إخضاع نفوسنا لموضوع دراستنا لكى ننظم وسائل المعرفة لطبيعة الشىء الذى نريد معرفته، فإننا نكون أكثر تمشياً مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود "التأثرية" على حد

قول جوستاف لانسون الذي اقتبس مندور مقولته. وهذا الإقرار يترتب عليه ما سبق ذكره وهو مباشرة النص إذ لا يكفي أن يقف الناقد منه موقف العالم التجريبي من مادته، إذ " لن نعرف قط النبيذ بتحليله تحليلاً كيماوياً أو بتقرير الخبراء دون أن نذوقه بأنفسنا" وهذا ما جعل مندور ينتهي إلى أنه " لا يمكن أن يحل شيء محل التذوق".

لما سبق قرن مندور النقد بروح العلم ولم يقرنه بالعلم معتمداً على فهمه لضرورة الذوق أو التذوق، ومعتمداً على خبرة الأمم التي وعاها في عقله وتمثلت في فشل جعل النقد علماً على غرار العلم، وكانت المحاولة الأولى كما يقول محاولة أرسطو التي ازدهرت في أدب عصر النهضة وهو الأدب المعروف بالأدب الكلاسيكي، وأساسها استقراء ما درج عليه عرف الأدباء في كل فن من فنون الأدب، وجعل ذلك العرف قوانين ومحاولة إخضاع الإنتاج الأدبي لها، ومنها الوحدات الثلاث في الدراما: الزمان والمكان والموضوع، ووجوب توافرهم في كل دراما. والثانية جاءت من جانب برونتيير بنقل قوانين التطور من مجال العضويات إلى مجال الأدب والأخلاق.

وروح العلم التي قرنها مندور بالنقد، جعلت النقد يقف في منطقة وسطى بين العلم ومنهجه الصارم من جهة، والفن المليء

بالمفارقات وعدم الدقة والاستعصاء على التخطيط من جهة أخرى. وهذه المنزلة منحته حرية واسعة استمدها مما أسماه مندور بالذوق الأدبى الذي يهتدي بضياء العقل فى التحديدوالتمييز والتعليل والتأبى على الخضوع للأهواء إن أراد، كما يهتدي بدفء الإحساس المباشر والعاطفة، وجعلت لهذا الذوق قدوة حسنة فيما أقره كبار النقد الذين سار مندور على نهجهم ومهدوا للحكم التوقيفى الذي يعتمد على " أن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة" ومن ثم يتحول الناقد إلى قاض لا ترد حكومته ولا يدري ما حيثيات هذه الحكومة.

لكن هذا الناقد لن يكون هذا عمله الغالب عليه لأن العمل الأدبى ليس من طبيعته أن يكون كله " أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة". وهذا ما جعل مندور حريصاً على أن يرد الناقد دائماً إلى طبيعة النص الأدبى، بعد أن صده عن نقده عن طريق المتلقى أو عن المبدع، فطبيعة هذا النص طبيعة لغوية فى النهاية وإن كانت على نحو خاص من الصياغة والإيقاع والدلالة، وتهتدي هذه الطبيعة بقوانين اللغة العامة، وهى قوانين تمثل مفاتيح مهمة فى يد الناقد للولوج إلى النص.

ويؤكد مندور ذلك بقوله إن " موضع الخطر أن نقحم على دراستنا معارف أقل ما فيها من إضلال هو صرفنا عن أن نركز نظرنا

فى الأدب كفن لغوى واهمين أننا نجده إذ نتناوله بمبادىء علوم أخرى. وأما النظريات اللغوية وعلوم اللغة ومناهج اللغة فذلك موضع دراستنا " وهذا الاتجاه فى فكر مندور ليس مرده فقط استغراق النقد السياقى فيما حول النص، وفيما حول شخصية المبدع، وإنما مرده أيضاً إلى اطلاعه الفاهم على منجزات علم اللغة كما انتهى إلى جهود سوسير وزملائه فى النصف الأول من القرن الماضى، وعلى منجزات اللانسونية فى توثيق النص ووصفه وتحليله. ولعل كل هذا هو ما أتاح فرصة اكتشاف ابن سلام وموقفه المعرفى من الناقد والنص، واكتشاف منهج عبد العزيز الجرجانى القائم على المقايسة وهو منهج قائم على المقابلة المحايدة، ومنهج الآمدى فى الموازنة، وأخيراً منهج عبد القاهر الذي استفاد من كل هؤلاء وأسماه مندور بالمنهج الفقهى، وكل هذه المناهج لا تسقط الذوق من حسابها على الاطلاق.

والمنهج الفقهى الذي اقترحه مندور " يبتدىء بالنظر اللغوي لينتهى إلى الذوق الأدبى الذي هو لا شك متحكم فى كل ما يمت إلى الأدب بصلة سواء فى ذلك أردنا أو لم نرد " وقيمة هذا المنهج فى رأي مندور أنه " يتضمن روح العلم ويعتز بالنفاذ إلى حقائق النفوس، ولكن هذا ليس ما يميزه عن غيره من المناهج، فروح العلم وفهم النفوس حقيقتان مستقرتان فى كل نشاط

عقلي منتج.المنهج الفقهي يستمد حقيقته من مادة درسه وهي الأدب".

وعبد القاهر عند مندور هو المثال البارز على رهافة الذوق الشخصي المدرب المرتبط بالنص و "كيف أنه ابتدأ بنظرية فلسفية في اللغة ثم انتهى إلى الذوق الشخصي الذي هو مرجعنا الأخير في دراسة الأدب وإنك لتقرأ كل ما كتبه عن الإسناد والتقديم والتأخير والفصل والوصل وتمعن في أمثلته فتجد إحساسه الأدبي سابقاً دائماً لعقله ومعرفته. وما نظرية عبد القاهر في رمزية اللغة ورد المعاني إلى النظم، وما منهجه في نقد النصوص نقداً موضعياً إلا مراحل تنتهي به إلى الذوق الذي يدرك الدقائق ويحس " بما تحيط به المعرفة ولا تؤديه الصفة".

مفهوم الشعر عند

أبن خفاجة

(٣)

إضاءة

سبق لى أن قدمت بحثاً لدرجة الدكتوراه بعنوان " مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين من بشار إلى أبى العلاء المعرى" كان هدفه الكشف عن النصوص التي كونت مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين فقط، دون النظر إلى من سواهم وقد دارت هذه النصوص على ما قدموه في دواوينهم بين ثنايا القصائد الشعرية وما كتبوه من مقدمات لهذه الدواوين، وما حمل عنهم من مرويات حفظتها بطون كتب التطبيقات والمعانى والتشبيه والتواريخ والنقد وغيرها. وقد اهتمت هذه الدراسة بما قدمه الشعراء العباسيون بوصفهم كلا متجانساً إلى حد كبير فى ظل حضارة ذات طابع سياسى واقتصادى وثقافى وقيمى موحد، فلم نفرد لأحد من كبار شعراء هذا العصر دراسة مستقلة، على الرغم من الحاجة الماسة إلى ذلك، ووقفت الدراسة عند هذا الإطار الكلى العام.

وظل الشغف بمفهوم الشعر عند الشعراء لا يفارقني، وكان من المنطق ألا أتوقف عند أحد من كبار شعراء العصر العباسي، ومن ثم توجهت باهتمامى إلى الجانب الآخر من الحضارة العربية الإسلامية، وهو الجانب الذى نما وازدهر فى الأندلس، وعند واحد

من كبار شعراء الأندلس وهو ابن خفاجة الأندلسي، الذى غلب عليه النقد كما عرف بين الشعراء وغيرهم بالشعر، فرتب شعره، وكتب مقدمة ديوانه، وبث مفاهيم نقدية عن الشعر في شعره ومقدمته، ومن هنا كان التوقف عنده توقفاً يهدف إلى استكمال صورة لم تكتمل، وهي الاهتمام بما قدمه شعراء الأندلس من مفاهيم نقدية عن الشعر، كما اهتممنا من قبل بما قدمه الشعراء العباسيون ومما لا شك فيه أن استكمال الصورة على هذا النحو يعين على الوقوف على طبيعة النقد النظرى فى تراثنا الممتد، وهى مهمة نأمل أن نوفق فى إنجازها الآن ومستقبلاً، وعلى الله قصد السبيل.

وصف المادة ومصادرها

هذه قراءة أولية في ديوان ابن خفاجة الأندلسي" ٤٥١-٥٣٣ هـ"هدفها البحث عن المفاهيم النقدية التي بثها الشاعر في ثنايا قصائده، وقد كانت مقدمة هذا الديوان عاملاً مشجعاً على هذا البحث، والتأني في جمع نصوص هذه المفاهيم. وفي الحقيقة لم تكن المقدمة وحدها ذات أثر كبير في هذا الاتجاه، بل كانت المصادر التاريخية بما جاء فيها، عاملاً آخر ضاعف من الاهتمام بهذا البحث عن المفاهيم النقدية ونصوصها على امتداد الديوان.

فقد ورد عند ابن سعيد في "المُغرب" أنه صنف هذا الشاعر تحت صفة "العلماء"[1] وهي صفة لفتت الانتباه، خاصة أن ابن سعيد ذكر شعراء كثيرين دون أن يصنفهم هذا التصنيف، مما يعني شيئاً وراء كون ابن خفاجة شاعراً، فهو ليس مجرد شاعر، مثل من ذكرهم ابن سعيد أو غيرهم، بل هو عالم وشاعر. والعلم والشعر، مظهران لعقل منظم مبدع متأمل، يعتمد على المقدمات الصحيحة للوصول إلى النتائج الصحيحة وقد مارس ابن خفاجة مهمة العالم في الاهتمام بشعره وترتيبه وقد أضاف إليه النثر، وهذه سابقة لا نجدها- فيما أعلم- في ديوان من دواوين الشعراء العرب من الأعلام، كما مارس هذا الاهتمام بكتابة مقدمة ديوانه، وقد أثار فيها عدداً من القضايا الجديدة بالدرس والتوقف عندها.

ولم يكن ابن سعيد وحده، الذى وصف ابن خفاجة هذا الوصف أو رتبه هذا الترتيب اللافت، فقد وصفه ابن الآبار فى التكملة بأنه " كان عالماً بالآداب، صدرا فى البلغاء، متقدماً فى الكتاب والشعراء"[٢] ولم يصفه بالشعر أولاً، بل وصفه بالعلم بالآداب، والتقدم فى البلاغة، بين الكتاب والشعراء، وهو ترتيب فى الوصف يؤيد ما نريد التدليل عليه، وهو تأكيد صفة العلم أولاً، وفى مجال الإبداع الكتابة والشعر.

وليس بين أيدينا، ولا فى مصادره، ما يدل على أن ابن خفاجة الأندلسى، قد ترك مؤلفات أو مصنفات علمية، فى مجال ما نبغ فيه، وعرف به وهو الأدب والبلاغة والشعر، ترتيباً على وصفه بالعلم وضمه إلى جماعة العلماء. ومع ذلك، فإن قارىء الديوان يستطيع أن يلتمس العقل الناقد البصير الممثل لصفة العلم عند الشاعر. وديوانه هو المصدر المباشر الوحيد لأفكار هذا الرجل وعقله.

وفى البداية، يهمنا أن نصف هذا المصدر، وصفاً يتفق مع وجهتنا فى التدليل على العقل الناقد وراء العقل الشاعر عند ابن خفاجة الأندلسى.

صدر الديوان محققاً تحقيقاً علمياً من منشأة المعارف بالإسكندرية وبتحقيق سيد مصطفى غازى، رئيس قسم اللغة العربية وآدابها. وقد طبع مرتين كانت الأولى عام ١٩٦٠ والثانية عام ١٩٧٩ م وهى التى اعتمدنا عليها، ولا خلاف بين الطبعتين، كما لمسنا ذلك من تقديم المحقق.

أما الديوان، فهو يحتوى على أقسام ثلاثة. الأول: المقدمة والثانى: النصوص الشعرية. والثالث: النصوص النثرية. أما المقدمة، فإن الشاعر قد كتبها موضحاً فيها أهم القضايا التى شغلته، وهى ترتيب شعره وجمعه، وموقفه من النقاد وأحكامهم. وموقفه من الشعر فى شبابه وشيخوخته. وصلة ذلك بالصدق والكذب الشعريين، وتركيب الشعر.

وأما النصوص الشعرية، فهى قد بلغت ثلاثين وثلاث مائة من النصوص المتفاوتة بين القصائد والمقطوعات. ويبلغ عدد القصائد الطوال حوالى مائة وعشر قصائد أما المقطوعات فتبلغ حوالى مائتين وأربعين مقطوعة شعرية. ويغلب على هذه النصوص الشعرية المدح والرثاء والغزل بالمذكر " واتخاذ للطبيعة قاعدة للغزل والذكرى، وإحلال للاستعارة المستمدة من الطبيعة محل غيرها من استعارات[٣]. وأما النصوص النثرية، فهى قد بنيت بناء الرسالة، من استهلال، ومقدمة وعرض للموضوع الأصلى، وثناء ورجاء على

المرسل إليه، وهي نصوص مثلت ردوداً ومبادلات بينه وبين شخصيات وجيهة في عصره، ويبلغ عدد هذه النصوص النثرية حوالى اثنين وثلاثين نصاً نثرياً تتباين قصراً وطولاً.

أما من حيث ترتيب هذه الأقسام الثلاثة في الديوان، فالمقدمة وحدها هي الجزء المستقل بذاته عن القسمين الثاني والثالث. ويرتبط هذان القسمان ارتباطاً خاصاً، فقد ذيلت بعض القصائد بنص نثرى يتناول الموضوع نفسه الذى تتناوله القصيدة، و النصان معاً موجهان- فى الغالب- لشخصية واحدة، لذلك نستطيع القول إن هذين القسمين غير منفصلين انفصال المقدمة عنهما. وهما معاً على اختلاف نوعيهما- الشعر والرسالة- يمثلان من حيث الترتيب قسماً واحداً.

وقد ورد في الديوان أسماء شخصيات تاريخية مثلت علامات مضيئة فى مجالها أمثال أبى محمد البطليوسى، وأبى عبد الله بن أبى الخصال الكاتب الملقب بذى الوزارتين، بالإضافة إلى قاضي الجماعة بقرطبة أبى عبد الله بن حمدين، وعدد من الوزراء والأمراء لدولة المرابطين، وأهمية هذه الشخصيات فى الديوان ، تتمثل فيما تعكسه صلاتها الثقافية والسياسية والاجتماعية على مفاهيم ابن خفاجة النقدية أو اهتماماته الثقافية والعلمية. فيكفى أن نعرف مثلاً أن ابن خفاجة كان يتبادل الأخذ والرد فى مسائل

الشعر وقضاياه مع أبي محمد البطليوسي العالم المعروف، فقد ورد في الديوان مقطوعة شعرية طويلة نسبياً مثلت رداً نقدياً وافياً على هذا العالم، وقد صدرت بقول الشاعر " وقال، وكتب بها إلى الأستاذ أبي محمد البطليوسي، جواباً عن شعـــر له ورد عليه في العروض والروى"[4].

والبطليوسي هو أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي " ٤٤٤-٥٢١ هـ" معاصر ابن خفاجة وصاحب المؤلفات في اللغة والنحو والفلسفة وشرح لزوميات أبي العلاء المعرى وهو - في عصره- " موسوعة علمية تمثل الثقافة العربية في صورتها الرفيعة، وتصور العقلية الأندلسية المشرقة، في تمام نضجها واكتمالها" [5].

وقد غلب على هذا العدد الوفير من الشخصيات التى وردت في الديوان- قد تكرر ذكرها فيما يزيد عن ثمانية وعشرين مرة- الاهتمام بالأدب والشعر خاصة، والارتباط الحميم بينها وبين ابن خفاجة ومن ذلك الوزير أبو محمد عبد الله بن ربيعة الذى جمع بينه وبين ابن خفاجة محضر الكتاب وقراءة الحساب والآداب ومنهم ذو الوزارتين الذى وصف بأنه " كان كاتباً بليغاً عالماً بالأخبار ومعاني الحديث والآثار من السير والأشعار"[6] وله شعر من نظمه في

مصادر مختلفة وكان معاصراً لابن خفاجة، فقد توفى دور الوزارتين ٥٤٠ هـ.

ويضم الديوان – على نحو ما قدمناه- نصوصاً نثرية وشعرية ومقدمة مستقلة بما طرح فيها من قضايا، وذكرا لعدد وافرمن الشخصيات التى ساعدت على إبراز الجانب النقدى فى شخصية ابن خفاجة، بما حدث بينه وبينها من حوار ثقافى، وردود ومبادلات مثلت اهتماماتهم الثقافية التى صاغت فى النهاية وبلورت عدداً من المفاهيم النقدية المتصلة بالشعر عند هذا الشاعر.

وإلى جانب المقدمة، فإن القراءة الهادئة لبقية النصوص فى الديوان قد أفرزت عدداً هائلاً من الأبيات الشعرية التى ضمنها ابن خفاجة تصوراته عن فن الشعر من حيث طبيعته ودوره، وقد توزعت هذه الأبيات وعددها سبعة وثلاثون ومائة بيت، فى نهايات القصائد الطوال، وفى المقطوعات التى كانت تمثل رداً من ردوده على إحدى الشخصيات فى الديوان، مما يشى بأن الشاعر كان يقصد إلى صياغة تصوراته شعراً حينما يريد، وإلى صياغتها نثراً حينما يرغب مرة أخرى.

وعلى الرغم من وفرة هذه النصوص الممثلة لتصوراته، فإننا لا نستطيع القول بأنها قد مثلت خطاً متنامياً فى بناء التصور

والتدليل على جوانبه المختلفة المتصلة بطبيعة الشعر أو دوره مثلاً. إن هذا الخط المتنامى كان يتراجع فى كثير من الأحيان ليقع فى التناقض، بل يتأثر بالمراحل السنية التى مرت بالشاعر كما يتأثر بالاتجاهات الثقافية السائدة وموقفها من الشعر والشعراء بوصفهم جزءاً أساسياً من بنية المجتمع الثقافية الفكرية.

ويمكن القول بأننا لا نسعى- من وراء عرض هذه التصورات النقدية- إلى التوصل إلى نظرية نقدية، بل نسعى إلى معرفة هذه التصورات وارتباطها بالبناء الثقافى العام والخاص فى زمن الشاعر، بحيث يمكن أن ندعى بأن هذه التصورات - كبنائها الثقافى الذى انسربت منه - ليست إلا مفاهيم ليس لها صفة الشمول والإحاطة والتماسك كالنظرية، وهى قابلة للتغير من عصر إلى عصر، ولكنها فى النهاية مؤشر دال على العقل الذى أفرزها وعلى خلفيته الثقافية.

والغالب على صياغة هذه المفاهيم، طبيعة النوع الأدبى الذى تنتمى إليه، وهى تنتمى عند ابن خفاجة إلى نوعين: النثر الفنى/ الرسالة، والشعر الوصفى الغنائى. ومن ثم فإن لغة هذه المفاهيم لغة شعرية مركبة ومكثفة، بحكم طبيعتها التصويرية، على الرغم من أنها تحمل فكراً أو تصوراً نقدياً نظرياً، قد لا نراه مطبقاً فى شعر ابن خفاجة نفسه ولذلك، " فقد يرى المرء فى هذا النقد نوعاً جديداً من الأدب، لا بد من أن نميزه عن النقد الذى يلتزم

بمثل الدقة فى التفسير، ويخضع لقوانين التدليل والإثبات"[٧] ويهتم هذا النوع من الأدب بالحديث عن الشعر Meta Poetry من حيث طبيعته، وتحديد هوية الشاعر ووظيفته ورسالته فى ضوء إحساس الشاعر بمكانته فى التاريخ" فلقد عمل الشاعر عبر التاريخ على تضخيم صورته، وعلى وصف رسالته وابراز دوره، والدفاع عن نشاطه، وتكلم خيراً وشراً عن رفاقه الشعراء، شعراً بوصفه شاعراً، ونثراً أيضاً، بوصفه ناقداً، أو واحداً من عامة الناس له آراؤه الأدبية"[٨].

ومن الممكن، بقراءة دواوين أعلام الشعراء فى المشرق أو المغرب والأندلس من الجاهلية حتى نهاية الدولتين العباسية والأندلسية، أن تجد فى كل ديوان مفاهيم نقدية عن الشعر ودور الشاعر وصلته بجماعته أو مجتمعه، وهى مفاهيم صيغت صياغة شعرية تصويرية، ومن ثم فلا فارق، فى الحقيقة بين نصوص ابن خفاجة التى صورت مفاهيمه النقدية، ونصوص أى علم آخر من الشعراء الكبار. ولكن المميز لابن خفاجة عن غيره من هؤلاء جميعاً أنه قصد إلى كتابة مقدمة لديوانه سجل فيها نظراته النقدية وحدد موقفه من النقد والنقاد فى عصره، ومن فن الشعر وسجل تجربته الخاصة بالعزوف عن الشعر فترة ثم العودة إليه مع إضافة أنه لم يتكسب بشعره لدى أمير أو سلطان ومن ثم، فإن ما جاء لديه من نصوص شعرية صاغت مفاهيمه النقدية يعد امتداداً مقصوداً

لمقدمته، كما يعد ما جاء في نثره المبثوث في حنايا الديوان امتدادا لما جاء في المقدمة والنصوص معاً، ولذلك فإن هذا كله يمثل مادة جديرة بالدرس العلمي، كما أن هذه المادة يمكن أن تعد لبنة من لبنات النقد النظرى فى تراثنا النقدى.

وإذا كان ابن خفاجة يتميز، دون بقية الشعراء، بمقدمته ونصوصه، فإنه قد فعل ما فعله شيخ المعرة أبو العلاء، إذ كتب مقدمتين إحداهما لسقط الزند والأخرى للزوميات. والثانية منهما ورد فيها ذكر الأولى على سبيل الاستدراك وتوضيح الآراء والمواقف فقد أعلن أبو العلاء- فى سقط الزند- أنه قد رفض الشعر- رفض السقب غرسه، والرأل تريكته- رغبة عن أدب معظم جيده كذب[٩] ثم عاد فى مقدمة اللزوميات، وفى الجزء الأخير منها، ليستدرك قائلاً " وقد كنت قلت فى كلام لى قديم: أني رفضت الشعر رفض السقب غرسه، والرأل تريكته، والغرض ما استجيز فيه الكذب واستعين على نظامه بالشبهات"[١٠].

ومن الملاحظ على مقدمتى أبى العلاء، ومقدمة ابن خفاجة أن هناك تشابهاً كبيراً فى الموضوعات، ومواقف الشاعرين. ومن المعروف أن أبا العلاء " ٣٦٣- ٤٤٩ هـ" قد عرفته الأندلس وتوفر علماؤها على شرح شعره ومعارضته ومعارضة نثره، وأقرب دليل إلى ما نقول، معارضة ذى الوزارتين "لملقى السبيل" ومطلع المعارضة "

الإنسان مسيء يعجبه الأجل النسيء، يذنب ولا يفيء، ولا يبالي إلا ما يفيء" [11] وقد وصف الشنقيطي هذه المعارضة بأنها " إن لم تفقه فليست بدونه" [12] أما شرح شعره فقد مر بنا البطليوسي الذي شرح المختار من لزوميات أبي العلاء والبطليوسي وذو الوزارتين، معاصران لابن خفاجة.

والهدف من هذا التدليل أن نقول، إن أبا العلاء كان معروفاً لابن خفاجة من هذه الطرق، وأن ابن خفاجة توفي ٥٣٣ هـ، وتوفي أبو العلاء ٤٤٩ هـ ومن ثم فإن اطلاع ابن خفاجة على شيء من تراث أبي العلاء وخاصة شعره، أمر محتمل جداً ومن هنا نظن أن هذا سبب التشابه الكبير في الموضوعات المطروحة في المقدمات، وفي المواقف من الشعر.

أما الموضوعات، فقد تعرض كل منهما لرحلته مع الشعر، إذ اصطحباه في صباهما وشبابهما، فبينما اتخذه ابن خفاجة في الشباب مرتعاً ووراده مشرعاً، ورأى فيه " ما يناسب برد الشباب رقة، وبرد الشراب ريقة" [13] اتخذه أبو العلاء- في ربان الحداثة "بعض مآثر الأديب، ومن أشرف مراتب البليغ" [14] وتساوى الاثنان معاً في النفور منه والابتعاد عنه" ولما انصدع ليل الشباب عن فجره... نزلت عنه مركباً، وتبدلت به مذهباً، فأضربت عنه برهة من الزمان طويلة إضراب راغب عنه، زاهد فيه، حتى كأني ما سامرته جليساً" [15].

وكان سبب نفورهما من الشعر، العزوف عن أهله، وما يدور بينهم، واتخاذ موقف أخلاقي منه يتمثل في رفض الكذب والبحث عن الصدق. وقد أيد ذلك أبو العلاء المعرى في النصوص السابقة رغم علمه بأن الشعر إذا التزم بالصدق ضعف وهوى بناؤه، " ولذلك ضعف كثير من شعر أمية بن أبي الصلت الثقفي ومن أخذ بفريه من أهل الإسلام"(١٦) وأيد ذلك أيضاً ابن خفاجة عندما قدم اعتذاره عما بدر منه من شعر في صدر شبابه متوسلاً بأن الشعر يجاز فيه " أن يقول القائل: إني فعلت" و "إني صنعت" من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة"(١٧).

ويقف الشاعران الموقف نفسه من ترتيب شعريهما على النحو الذى أرادا، فبينما اتجه ابن خفاجة إلى ترتيب شعره "تعلقاً بحر من النثر يساق خلال النظم"(١٨) فقد اتجه أبو العلاء المعرى إلى ترتيب شعره على حروف المعجم كما قال " وهذا حين أبدأ بترتيب النظم وهو مائة وثلاثة عشر فصلاً، لكل حرف أربعة فصول، وهي على حسب حالات الروى من ضم وفتح وكسر وسكون. وأما الألف وحدها، فلها فصل واحد لأنها لا تكون إلا ساكنة" (١٩).

أما موقف الشاعرين من فهم طبيعة الشعر ودوره، فهما أيضاً متشابهان فيه. أنهما يؤمنان بالدور الأخلاقي الذى يؤديه التشكيل الشعرى، ومن ثم يلح كل منهما على الصدق بمعناه الأخلاقي وإن

كانا معاً يعتقدان بالطبيعة الخيالية للقول الشعرى على نحو ما سنوضح فى حديثنا بالتفصيل. ولعل السر فى ذلك أن كلاً منهما لم يتكسب بشعره، ومن ثم لم تلجئه الحاجة إلى أن يقول ما لا يريد فيمن لا يستحق.

(٢)

الاختيار والانتقاء

لم تفارق صفة العالم الناقد ابن خفاجة في جمع ديوانه وترتيبه، وهو جمع لم يخل من اختيار قائم على المفاضلة بين نصوص ونصوص، وبين مواقف ومواقف. فشعره الذي وصل إلينا لا يمثل كل شعر ابن خفاجة أي أنه ليس كل شعره، وإنما هو ما ارتضاه من نصوص صنعت الديوان الذي قدمه ممزوجاً بكتابات نثرية تعلقت بالقصيدة، ومن ثم نستطيع القول بأن صنيع ابن خفاجة في شعره هو من قبيل صنيع المختارت التي قدمها أبو تمام في حماسته الصغرى والكبرى مثلاً وتقوم هذه المختارات على ذوق نقدي واع بما يختار ويرتب، وهي " تنطوي على بعض الخصائص والسمات النقدية العامة بصورة غير مباشرة لأنها تقوم في الأصل على تحكيم الذوق في العناصر الفنية التي تسري داخل قصائدها. إذ ليس مدار الأمر فيها على التتبع والتقصي والاكتفاء بالرصد والتسجيل، بل على اصطفاء الأجمل، وانتقاء الأفضل، واختيار الأمثل، وهذا منطلق النقد وأساس الحكم"[٢٠] وعلى هذا، فإن صفة العالم الناقد مارست دورها عند ابن خفاجة في جمع ديوانه وترتيبه.

ويمكن أن نوضح الأمر أكثر بنصوص ابن خفاجة نفسها فما دفعه إلى جمع ديوانه واختياره، وترتيبه، هو ارتقاء السن وإشراف الحياة على المنتهى، وحرص الإخوان على هذا الشعر ورغبتهم فى تدوينه، لما أصاب مسوداته وإخلاق حواشيه، وصار عرضة للضياع" ولما ارتقت بى السن مرتقاها، وشارفت الحياة منتهاها، وتوالت رغبة الإخوان فيه تتجدد، وحرص الأعيان عليه يتأكد، توخيت أن أقصره فى مجلد، واحضره وأحشره جملة وأنشره. وكان قد باد أو كاد، لدثور رقاع مسوداته، وإخلاق حواشى تعليقاته"(٢١).

وقد فرضت هذه المهمة النقدية الخالصة، منهجها على ابن خفاجة وهو منهج نهض على التأليف والتثقيف، وعلى الاختيار والانتقاء. لما أصاب هذا الشعر من عوامل الزمن التى تساعد على النسيان، فقد كان جزء منه محفوظا فى النفوس، وجزء آخر محفوظاً فى الرقاع التى كادت أن تبلى، خاصة أن الشاعر لم يفكر فى هذا العمل إلا فى سن متأخرة كما أشار. ومن هنا يتاح الأمر إلى إعادة النظر فى أمثال هذه النصوص إما بالتأليف بينهما وإما بالتثقيف. وهما عمليتان تتدخلان فى نص كتب وذاع منذ فترة طويلة فتغيرا منه وتعدلا وفق ظروف نفسية جديدة وظروف اجتماعية متغيرة. أما النصوص التى لم تحتج إلى تأليف أو تثقيف، فقد خضعت للاختيار والانتقاء، وهما عمليتان تتمان وفق معايير جديدة أهمها السن

المتأخر والخوف من الموت، وانتقاد الآخرين، والميل إلى المحافظة في عصر المرابطين الذين مالوا إلى " تسلط الفقهاء على الناس، وتضييقهم شيئاً مما تعوده الأندلسيون من حرية"[٢٢] وقد كانت سلطة الفقهاء ذات تأثير كبير على كل نواحي الحياة، خاصة شئون الفكر والإبداع. ويصف المراكشي هذه السلطة في عهد على بن أبي يوسف قائلاً " وكان لا يقطع أمراً في جميع مملكته دون مشاورة الفقهاء، فكان إذا ولى أحداً من قضاته، كان فيما يعهد إليه، ألا يقطع أمراً ولا يبت حكومة في صغير من الأمور ولا كبير إلا بمحضر أربعة من الفقهاء، فبلغ الفقهاء في ايامه مبلغاً عظيماً لم يبلغوا مثله في الصدر الأول من الأندلس"[٢٣].

وبسبب هذا المنهج النقدي، صار شعر ابن خفاجة مختلفاً، أو كما يقول، " فلا يوجد واحداً، لا من طريق صيغته، ولا من جهة عدده" [٢٤] ومرد الاختلاف هنا إلى نزعة الاختيار والانتقاء التي وجهت الشاعر في كل عمله النقدي. ولننصت إليه وهو يصف مهمته بنفسه " واقتضى النظر فيما حاولته أن أتعهده ثانياً تعهد مؤلف، واتفقده عائدا تأمل مثقف، فمنه ما تعهدته، فقيدته، ومنه ما لحظته فلفظته، ومنه ما تصفحته فأصلحته، إما لاستفادة معنى ، وإما لاستجادة مبنى. وكان قد شاع كثير منه وذاع، فمن متعلق بنفس، ومن معلق في طرس، وسيختلف وجوده بما عاودناه من مفتقده

ومنتقده، فلا يوجد واحداً، لا من طريق صيغته، ولا من جهة عدده".[٢٥]

ويبدو أن نزعة الاختيار والانتفاء كانت أقوى من أى نزعة أخرى تحكمت في مهمة ابن خفاجة النقدية، بحيث صار لديه- كما يقول - شعر ملفوظ مردود، وشعر تعهده وقيده، ومن الطبيعى أن يكون الشعر الأول هو شعر الشباب والفتوة الذى تقع عليه عين الانتقاد عند شيخ مسن يخشى سطوة مجتمع يعلو فيه صوت الفقيه على صوت العقل والزمن، يقول ابن خفاجة" ومنه ما كان قد انتظم فى عصر الشبيبة، وبطريق الدعابة والطيبة، ولما لم نشر فى معناه إلى نكر، ولم نلم فى ألفاظه بهجر، أثبتناه فى باب الفكاهة والهزل"[٢٦] فعصر الشبيبة هو موضع الانتقاد والاعتذار، لذلك لم يقبل من شعره إلا ما كان موافقاً لمعيار ابن خفاجة وهو فى الرابعة والستين من عمره كما يذكر محقق الديوان. والسؤال الآن: ما صلة هذه المهمة النقدية عند ابن خفاجة بمفاهيمه النقدية عن الشعر وطبيعته ودوره؟

(٣)

وظيفة الشعر والثقافة السائدة

على الرغم من أن ابن خفاجة يعتقد " أن الشعر من خلال الجلة، وحلية النبلاء العلية" فإنه قد أعرض عنه" برهة من الزمان طويلة" [٢٧] وكان ذلك في عصر ملوك الطوائف على ما أباحه هؤلاء الملوك من "حرية فى شتى نواحى الحياة الاجتماعية بما فيها الناحية الدينية" [٢٨]. ثم عاد إليه، عودة الراغب النشيط فى عصر دولة المرابطين. مرتبطاً بأميرها أبى اسحاق إبراهيم بن يوسف. وفى هذه العودة كون بن خفاجة معظم مفاهيمه النقدية التى ساقها فى ديوانه آخذاً بمعطيات هذه الفترة، وهى معطيات ثقافية فكرية، أثرت- بلا شك- فى بناء هذه المفاهيم وتحديدها.

فإذا كان عهد ملوك الطوائف، قد تميز سياسياً بالاضطراب والتمزق فإنه كان على النقيض من ذلك علمياً وأدبياً. إنه " عصر التفوق العلمى، والحصاد الفكرى اليانع، امتاز بما ظهر فيه من هذه الكثرة الهائلة من الشعراء والأدباء والعلماء" [٢٩] فرأينا فيه من الشعراء، ابن خفاجة- فى أول أمره- وابن زيدون، وابن عمار وابن دراج القسطلى، وابن عبدون، وابن أبى الخصال، والمعتمد بن عباد صاحب أشبيلية.

وفيه من الأدباء النقاد، ابن بسام صاحب الذخيرة، والفتح بن خاقان صاحب القلائد وأبوعبيد البكرى صاحب معجم ما استعجم. ومن علماء هذا العصر ابن سيدة صاحب المحكم، والمخصص، وابن حزم الأندلسي، صاحب المؤلفات العديدة، والأعلم الشنتمرى. أضف إلى هذا. أن عهد ملوك الطوائف- على ما به من انقسام وتفرق، هو العهد الذى شهد طفولة ابن خفاجة وصباه، ونبوغه.

ولم يكن – مع كل ذلك- عهد ملوك الطوائف، العهد الذى ينسب إليه بن خفاجة، فقد نسب دائماً إلى دولة المرابطين فهو " شاعر عصر المرابطين "[٣٠] عند شوقى ضيف، وبالنثيا، واحسان عباس، إذ يرى الأخيران أن " من أعلام من ظهر- فى ذلك العصر- المرابطين – ابن خفاجة وابن اخته الزقاق، والأعمى التطيلى، وابن بقى من الشعراء"[٣١] والمستفاد من هذه النسبة، أن عصر المرابطين دون عصر ملوك الطوائف، قد أثر فى ابن خفاجة بظواهره الثقافية والعقلية ومن ثم، فإن ابن خفاجة الشاعر والناقد قد تحدد فى هذا العصر وتكون مرتبطاً بكل معطياته الحضارية. وقد نهض بمهمة انتقاء ديوانه واختياره فى هذا العصر.

ولعل أهم ما يميز دولة المرابطين أو عصرهم، أنه ذو صبغة دينية فقهية وأن الفقهاء هم الذين استقدموا المرابطين من أفريقيا

للأندلس، حتى يستعينوا بهم على أمراء الطوائف، وذلك في حدود ما يقدمه آنخل بالنثيا. ومعنى هذا أن دولة المرابطين في الأندلس، دولة ذات أساس ديني، وخلفاؤها الثلاثة ذوو زهد وتبتل وعبادة وأن هؤلاء الخلفاء كان من الضروري أن تصطبغ دولتهم بصبغة الفقهاء، وأن يتحول طابعها الثقافي العام إلى طابع محدود بما يرسمه هؤلاء الفقهاء من حدود، وما يسمحون به من مباحات.

لذلك، فإن الطابع الثقافي العام، الذى ساد هذه الفترة الزمنية، هو الطابع المحافظ الذى وازاه طابع ثقافي آخر، كان أصحابه من المثقفين المتحررين عقلياً: وبالضرورة، مثل الطابع الأول علماء المذهب المالكي في الأندلس الذين " وقفوا بنشاطهم الثقافي عند حد التشريع العملي لا يتجاوزونه إلى مشاكل الثقافة المتصلة بالعقيدة نفسها"[٣٢] وتوقف نشاط المثقفين المتحررين عند حدود معينة لا يتجاوزها خشية أن يرمى أحدهم بالزندقة، أو بتحريض العامة عليه، ومن ثم تعاظم دور الفقهاء في الثقافة الأندلسية والفكر، وتحددت حرية العقل والبحث بحدود ما يرسمه الفقهاء إذ كانوا على استعداد دائماً لأن " يتهموا كل من يتكلم في المنطق بالزيغ، وكل تفكير في مسائل الدين بأنه زندقة"[٣٣]. والدليل على ذلك ابن حزم الاندلسي الفقيه المؤرخ والكاتب والشاعر. فقد عاش في ظل ملوك الطوائف، وكان " علما فرداً،

واتجاهاً متميزاً" ولم يكن مالكياً ولا أشعرياً، ولا زاهداً. حاول أن يقيم جسراً بين العقيدة والمنطق وأن " يحطم الحاجز القائم دون دراسة المنطق والفلسفة، فلقى شيئاً غير قليل من الاضطهاد، أدى إلى حرق كتبه"(٣٣).

وإذا كان الفقهاء قد رفضوا، الدور الذى لعبه ابن حزم، بوصفه ظاهرياً، فإنهم- وهم مالكيون- رفضوا الفقه الشافعى وثاروا على بقى بن مخلد أول من أدخل الحديث فى الأندلس، وانفرد بإدخال مصنف ابن أبى شيبة وكتاب الفقه للشافعى " ونسبوه- أى ابن مخلد- إلى البدعة ورموه بالإلحاد والزندقة"(٣٤).

ووقفوا من الاتجاه العقلى موقفاً معادياً، ولم يتحرجوا من الشخصية التى تمثله، فقد "كان المنصور بن أبى عامر أول أمره شغوفاً بالفلسفة، فأنكر منه الفقهاء ذلك، واستطاعوا أن يثيروا عليه غضب العامة، فرأى أن يضحى بشغفه فى سبيل غاياته، وأمر بإحراق كل ما كان فى مكتبة القصر من كتب الفلسفة والفلك وغيرهما من العلوم التى لا يرضى عنها الفقهاء، حتى يستعيد حب الناس له"(٣٥).

ولأن دولة المرابطين ذات أساس دينى أسسه الفقهاء، ولأنها اعتبرت الجهاد- خاصة فى عصر يوسف بن تاشفين - غايتها الأولى، فقد تعاظم شأن الفقهاء فى هذه الدولة عن شأنهم فى الدول

السابقة، فإذا كانوا قد اتخذوا موقفاً محافظاً أو بمعنى أوضح موقفاً مغلقاً ضد الفلسفة والفلك والرياضيات، وضد كل نشاط عقلي حر، ورفضوا بالتبعية، كل من يرمز إليه، واستعانوا عليه بتأليب العامة، فإن موقفهم هذا، في دولة المرابطين، لا بد أن يزداد تشدداً وانغلاقاً، خاصة أن عهد ملوك الطوائف بما شابه من اضطراب وتناحر، قد جعلهم لا يحفلون كثيراً – على مضض– لتلك الحرية التى أباحها هؤلاء الملوك في الحياة الاجتماعية والأدبية والعقلية، وانتظروا الفرصة المواتية التى لاحت لهم في ظل المرابطين، "فلم يكن يخطر لهم ببال أن المقادير ستتيح لهم من جديد فرصة الأخذ بالثأر في ظلال المرابطين"(٣٦).

ومن هنا كان رفض الفقهاء المالكيين للفلسفة والفلك والرياضيات، لأن هذه، وغيرها، نشاطات عقلية حرة، تقوم على الاستنتاج والاستخراج العقلي، ولا تعتمد على منطوق النصوص، أى أن هذه النشاطات بمناهجها، تتسع باتساع الواقع الاجتماعي والطبيعي، ولا تحصره بالحدود التى ترسمها النصوص، وقد تعصب هؤلاء الفقهاء لمذهبهم في الفقه وهو المذهب المالكى، دون ما عداه من مذاهب، وما دام الأمر كذلك، فإن رفضهم لأى نشاط عقلي حر، رفض منطقي، ومن ثم فإن العلوم التى يتوقع رواجها–

في هذا الإطار- هي العلوم الدينية الفقه وغيره من علوم الحديث، علوم اللغة، لأنها تقوم بدور رئيسي في خدمة النص وتفسيره.

ولم يكن موقف هؤلاء الفقهاء موقفاً خاصاً بهم، في حدود تمسكهم بالمذهب المالكي، ولكنه كان موقفاً عاماً حدد ملامح ثقافة هذا العصر وقيمه فما أصاب الفقه، الشافعي أو غيره، أصاب ابن مسرة، ممثل الفكر العقلي الاعتزالي وأصاب أيضاً الفلسفة والبحث الفلسفي، فإذا صح أنه " لم يظهر بين مسلمي الأندلس فيلسوف واحد حتى القرن الثالث الهجري، وكان همهم إلى ذلك الحين، الدراسات الفقهية واللغوية"[٣٧] فإن تعليل ذلك- فيما يبدو- "أن الفلسفة لم تدخل الأندلس صريحة ظاهرة بوجه مسفر، وإنما وفدت عليه في صحبة العلوم التطبيقية- الفلك والرياضة والطب- أو تسربت إليه متسترة في ثنايا بدع الاعتزال وبعض مذاهب الباطنية، كما اجتهد أصحاب هذه المذاهب في النجاة بأنفسهم من تعقب الفقهاء وأهل الدولة بالظهور في مظهر التدين والنسك"[٣٨] فالبحث الفلسفي لم يكن نشاطاً مشروعاً، ولا مرغوباً فيه، لذلك ظل الاهتمام بهذا النشاط منظوراً إليه بعين الحذر والشك، ومن ثم فإن الأندلس- بسبب الفقه المالكي- "لم تتعمق الفلسفة، إلا في عصر متأخر"[٣٩] واعتنقت مذهب الامام مالك بدلاً منها ومن ثم يصدق ما لاحظه ابن خلدون، وهو اهتمام الأندلس بالفقه المالكي وإعطاؤه

كل صلاحية وشرعية وقفت دون الاهتمام الكافي بنواحي النشاط العقلى المختلفة، وقد علل ذلك ببداوة أهل الأندلس، وأنهم لم يكونوا يعانون الحضارة التى لأهل العراق، فآثروا هذا المذهب لمناسبة البداوة بينهم وبين أهل الحجاز[٤٠].

ولئن كان تعليل ابن خلدون فيه من الطرافة بعض الشيء لأن أهل الأندلس لم يصدق عليهم جميعاً الحكم بالبداوة، فإنه قد يصدق بصفة خاصة على المرابطين الذين احتفظوا بطابعهم الأفريقى وخشونتهم البدوية" وعاشوا على هامش الجماعة الأرستقراطية المحلية دون أن يمسوها أو ينكروا عليها امتيازاتها"[٤١] ورأوا فى مذهب الإمام مالك بن أنس، ما يكفل لهم حمايتهم من الذوبان فى المجتمع الأندلسى الأكثر تطوراً وثقافة من دولة المرابطين فى أفريقيا، وأسس لهم الفقهاء دعائم المجتمع الذى أرادوه، وإن كان كل ذلك لم يمنعهم من الاستسلام لسلطان الثقافة الأندلسية القاهر.

ومع غياب النشاط العقلي الحر، والاهتمام الواضح بعلوم السلف سواء أكانت علوماً دينية، أو لغوية، كان من الطبيعى أن ينعكس هذا الوجه الثقافى على إبداع النص الأدبى وتقويمه، وينعكس قبل ذلك على طبيعة القيم السائدة فى ظل الدور الفكرى الذى أسسه الفقهاء على أساس " تقليل الإرادة الإنسانية، وتكبيل

العقل الإنساني والعاطفة الإنسانية"[٤٢] ووضع القواعد، التى تنظم حياة الأفراد فى كل صغيرة وكبيرة، وترتيب الجزاء على مخالفة هذا النظام الذى اسندوه إلى الدين، وجعلوا الحاكم وأنفسهم قائمين على الدين، يعملان به، وله.

فإذا كانت طبيعة النظام السياسى قائمة على التمايز بين حاكم يستمد شرعيته من سلطة دينية استمدها مما قرره الفقهاء وبين الرعية التى لا تملك إزاء هذا الحاكم ومن حوله إلا المشاهدة والتعليق، دون الاعتراض أو المناقشة، فإن التمايز الاجتماعي بين فئات المجتمع، أمر لا مفر منه، بحيث يأتى فى قمة السلم الاجتماعي الفقيه الذى يعد الصلة القوية بين الحاكم والرعية من جهة، وبينه وبين السماء من جهة أخرى، ثم يليه رجل السيف، وكاتب الديوان، ورجال التجارة ليحتل المبدع من الشعراء مكانة متأخرة تجعله يفكر فى الطرق التى تحفظ عليه بقاءه ووجوده ومن ثم تصبغ إبداعه بألوان توجهاته وبطبيعة القيم التى يرتضيها.

ويصدق هذا التوصيف على المجتمع المرابطى الذى ينهض الحاكم فيه على ما يقرره الفقيه، وينهض الفقيه بدوره على ما يستخرجه من النص متفقاً مع نشاطه العلمى سياسياً واجتماعياً لأن الفقيه فى هذه الحالة يعد وصياً على فكر وعقل هذا المجتمع، كما

يعد حارساً على دينه إزاء كل نشاط عقلي حر قد يقترب من هذا التأسيس فيهدمه.

وفي كل مجتمع، كما في المجتمع المرابطي، ثقافتان، ثقافة سائدة، وهي ثقافة محافظة مرتبطة بالقديم وبالنص ومدلولاته، ويمثلها ويوجهها الفقهاء كما رأينا، وثقافة متحررة نسبياً، ويمثلها، قلة من المثقفين الذين يتضائل دورهم في مثل هذا المجتمع، وقد تمثل ذلك بوضوح في تذوق الشعر ونقده، فكان ما عرف بمذهب العرب، وما عرف بمذهب المحدثين. والمذهبان افراز طبيعي للصراع بين القديم والجديد، وليس على مستوى تذوق الشعر وإبداعه بل على مستوى الثقافة بوجه عام. وهما مذهبان متقابلان، تقابل الفلسفة والفقه عند فقهاء المجتمع المرابطي، فمذهب العرب يعني ربط الإبداع الشعري بكل ما هو موروث ومجسد في نماذج نصية، كل ما يميزها أنها قديمة زمنياً، فاكتسبت بذلك قيمتها ومن ثم صارت هذه النماذج إطاراً مرجعياً لكل إبداع، أو معايير له. بينما يقف مذهب المحدثين، على النقيض، إذ يرى أن الإبداع الشعري أصل بذاته وأن ارتباطه بالقديم ارتباط اختيار وانتقاء، أو اصطفاء، ومن ثم فإن هذا الإبداع تنشأ معاييره من منطقه الداخلي، وليست مفروضة عليه.

من هنا، فإن المذهبين، يحتكم أحدهما إلى النص، والثانى إلى العقل والخيال، فى اكتشاف الواقع وتصويره، وهما بذلك، مصوران حقيقيان ليس فقط لطبيعة الثقافة فى دولة المرابطين، بل مصوران أيضاً لطبيعة الثقافة فى الشرق فى القرن الرابع التى دارت رحاها حول القديم والجديد.

والطريف فى الأمر، أن المتذوقين قد انحازوا إلى طريقة المحدثين أو مذهبهم، وظل " مذهب العرب الذى يطلق على الشعر الذى استمر متمسكاً بمقاييس النحويين واللغويين ناهجاً مسلك الأوائل من العرب"(٤٣) ذا جمهور قليل تمثل فى شراح الشعر الجاهلى، واللغويين، بينما كان من المنطقى، أن نجد احيازاً أكبر " لمذهب العرب" وتعليل ذلك فيما يبدو، كان مردوداً إلى افتراضات متعددة لعل أهمها " أثر الوافدين من المشرق، وأثر الرحالة والمسافرين من الأندلس إلى المشرق من طلاب العلم وشداة الرواية، فإنهم كانوا يعودون بدواوين الشعراء المحدثين وأشعارهم فهى بضاعة جديدة تستدعى التفات النظر"(٤٤).

وتكتمل صورة هذا التعليل إذا علمنا أن الشعر الأندلسى لم يبدأ فى الظهور إلا فى حدود عام ٢٠٠ هـ، أى على مشارف القرن الثالث الهجرى، وهذه حقيقة مهمة توضح النماذج التى احتذاها هذا الشعر والمحاولات التى رادها " فهو من الناحية الزمنية أخذ

يتكون حين كان الشعر المشرقي يشهد تجديد بشار وأبي نواس، ويقف على مفترق الطريق بين مذهبي أبي تمام والبحتري ولما كان الأندلسيون حينئذ يلتفتون في كل شيء إلى المشرق، فقد اتخذوا شعر المحدثين مثالاً يقلدونه، ومناراً يهتدون به"(٤٥).

لكن هذا الانحياز "لمذهب المحدثين" في الشعر، لا يعني انحيازاً- على مستوى آخر- لثقافة المحدثين وتوجهاتهم المنهجية، فقد اتخذ هؤلاء الفلسفة والمنطق والتاريخ. والمترجمات من ثقافات الأمم الأخرى، مرتكزاً أساسياً لرؤيتهم الكونية للإنسان والمجتمع والتاريخ، ولم تكن هذه الثقافة بعناصرها المتعددة الأساس الذي حبذه الفقهاء، ولا مناهجها المناهج التي ساعد عليها موقف الفقهاء من البحث العقلي في الفلسفة والمنطق، لذلك يظل الانحياز " لمذهب المحدثين" في الشعر، انحيازاً غير دال على ما يترتب عليه. إن انحياز المجتمع المرابطي للشعر المحدث، كان انحيازاً لشعر هو المثال المحتذى في المشرق وكان المشرق هو القبلة الأولى للأندلس، على الرغم من التباين السياسي والبيئي والاجتماعي.

ولذلك، لم نر تأثير ثقافة المحدثين، في تأسيس منهج نقدي بل لم نر في الأندلس المرابطية وما قبلها مناهج نقدية واضحة كالتي عرفناها في المشرق، ولعل السبب في ذلك كان مردوداً إلى

" الأثر الحاسم لمذهب الإمام مالك على تطور الثقافة في الأندلس بسبب اتساع مدى انتشاره المستمر، وما اتصف به من عداء لكل تجديد"[٤٦] فلم تنشأ حركة نقدية أدبية واسعة ذات اتجاهات متعددة ومتباينة، كالتي عرفناها في المشرق، على الرغم من وجود شعراء كبار كابن زيدون، وابن خفاجة، وابن دراج القسطلى وغيرهم ظل النقد نشاطاً هامشياً- في ظل غياب الحرية العقلية، وازدياد سطوة الفقيه- غير مرتبط بحركة نقدية، ولا بمؤلفات، ومقتصراً على جهود فردية غير متحققة فى مؤلفات مستقلة من هنا " لم يستقل بكيان واضح- شأنه فى ذلك شأن النقد فى العصر السابق- سيادة قرطبة- والمسئول عن ضعفه انحياز مؤرخى الأدب إلى جانب المقامة فى إظهار براعتهم الأسلوبية، وتأثره بالقواعد الأخلاقية والدينية وثورته على الإلحاد والفلسفة" [٤٧].

وقد انعكست طبيعة الثقافة في عهد المرابطين والفقهاء على موقف المبدعين من الشعراء، فإذا كان العربى يحتفل بمولد شاعر ومولد فارس، وكان الشاعر عنده كالفارس، كلاهما ذو سلاح بتار، وأن الشاعر ذاكرة قومه ويحتل منهم الصدارة، وإذا كانت هذه المكانة، قد تقلبت على مختلف العصور ومنها عصر الطوائف الذى اضطربت فيه مكانة الشاعر باضطراب العصر نفسه فإن مكانة الشاعر فى عصر المرابطين، وفى ظل ثقافة الفقهاء"، تراجعت أكثر من ذى

قبل، وأصبح التصريح بكساد الشعر أشد وأوضح، ذلك أن الشاعر لم يعد في طوقه منافسة رجل السيف وهو من الملثمين، والفقيه والكاتب ولعل الأعمى التطليلي قد عبر في بعض لحظات الإحساس بالتعاسة عن هذا المعنى بأجل عبارة حين قال: إنّ " قال مالك" قد طردت " قام زيد" أي أن الفقه قد أبعد الأدب واللغة وأصبحت الكلمة العليا للفقهاء"(٤٨).

ومع تراجع مكانة الشاعر في هذا العصر، وقدره، ومع إحساسه بغربته الشديدة، وغياب من يقدره من النقاد أو المتذوقين فإن ابن خفاجة وهو شاعر هذا العصر الأول كما أشرنا، قد انتعش وازدهر مستجيباً لكل معطيات هذه الثقافة بإطارها السياسي والاجتماعي، ولعل السبب في ذلك أنه كان يمثل واحداً من فريق من الشعراء لا يتكسبون بالشعر، ولا يتخذونه مطية لتحقيق المطامع، وأن عصر المرابطين، قد مثل له، عهد استقرار، على نقيض العصر السابق – عصر ملوك الطوائف- فتخلى عن عزلته وشارك في مدح أمراء هذه الدولة وخلفائها مؤكداً في قصائده أنه يمدح تقديراً لا استجلاباً.

وقد ارتبط ابن خفاجة- كغيره من الشعراء- بنماذج الشعر المحدث ووقف عندها واستوحاها في نماذجه، ولكن هذا الارتباط، لا يمكن أن يؤخذ على إطلاقه، وتبنى عليه نتائج غير

نتائجه، فقد ارتبط من المحدثين بمهيار والشريف الرضى، وعبد المحسن الصورى، وشده فى نماذج هؤلاء عناصرها التقليدية، فضلاً عن كونه بارتباطه هذا محتذياً، فقد اتبع طريقة عبد المحسن الصورى فى "مزجه عناصر الطبيعة بالغزل" (٤٩) وطريقة مهيار والشريف الرضى فى " ترداد العناصر الحجازية والنجدية والبدوية من مواضع وازهار وظباء وغير ظباء" (٥٠) وقد برع ابن خفاجة فى استغلال هذه العناصر وتوظيفها فى شعره لكنه مع ذلك، يظل واقعاً فى أسر هؤلاء جميعاً، ويذكرنا بضرورة الارتباط بنماذج القدماء والسير على منوالهم، وأن الشعر هو كل ما قالوه، وهذا بعينه ما يقف عنده أنصار " مذهب العرب"لا" مذهب المحدثين".

إن ابن خفاجة- بهذا المسلك- يحاول أن يقف موقفاً يرضى جميع الأطراف، فيرضى الذوق القديم بالارتباط بملامح الشكل القديم الممتدة فى القصيدة المعاصرة لهم، ويرضى الذوق المحدث بالارتباط بأعلام من المحدثين المتأخرين، لذلك يصدق عليه الوصف الذى أطلقه بالنثيا من أنه وابن الزقاق " الذروة العليا للشعر القديم المجدد، وليس بعدهما إلا تقليد أو انحدار".(٥١)

وهذا الموقف التوفيقى مرتبط باتجاه الثقافة السائدة فى العصر المرابطى التى لا تخفى عداءها لكل تجديد من ناحية، لكنها فى الوقت نفسه تستفيد من معطيات الدول السابقة بما سادها من

تحرر عقلي نسبي، وما أحرزته من تقدم مادى " أضف إلي هذا أن خلفاء المرابطين - وهم ذوو زهد وتبتل - لم يعصموا أنفسهم من الانغماس فى ملذات المجتمع الأندلسي وترفه، وذلك بفكر تبريرى من الفقهاء يجمع بين النقيضين فى إطار واحد، وهو فكر يماثله فكر جمالي يجمع بين القديم والجديد، فى نموذج شعرى واحد يهدف إلي إرضاء أغلب الأذواق.

فى إطار هذا الموقف التوفيقى الذى يجمع بين القديم والجديد فى شكل شعرى واحد، أو بمعنى أوضح ينطلق من القديم فيضفي عليه لمسات تكسبه طرافة وجدة، فيصبح في مجال الشعر، شعراً قديماً مجدداً. فى إطار هذا الموقف يجمع ابن خفاجة بين ثنائية القديم والجديد على المستوى الشعرى، وهى ثنائية تعكس ثنائيات عديدة على مستوى ثقافة عصره، كثنائية المعرفة: النص والعقل، أو ثنائية الإبداع: العقل والخيال، أو ثنائية الممارسة: رفض ماديات العصر، والتعايش معها.

وفيما يتصل بابن خفاجة، نجد هذه الثنائية متجسدة فيما يؤمن به، فهوشاعر لا يتكسب بشعره، ويشغله هذا المسلك كثيراً، فيسوق ما يبرره قائلاً " فعطفت هنالك على نظم القوافي عناني، مستميلاً لا مستنيلاً اكتفاء بما فى يدى من عطايا منان"، وذلك بعد أن عاد للشعر، وقد هجره، فمدح الأمير المرابطى.

ومع أنه لا يتكسب بشعره، يتجه للمدح، وهو اتجاه من يوظفون شعرهم فى الاسترزاق، أو هكذا جرت عادة الشعراء، ويرتبط بقصيدة المدح مؤمناً بفكرتين متناقضتين، أولاهما: أنه يؤمن أن للشعر عنده مكانة عليا، أو بتعبيره، له محل الحق الشعر بالشعرى:

وللشعر عندى كلما ندب الصبا

فأبكى، محل الحق الشعر بالشعرى(٥٢)

وثانيهما: أنه عندما كتب لأحد القضاة، كشف عن إيمانه بما يناقض فكرته الأولى، إذ ذكر أنه ينزه سمعه عن الشعر " ولولا أننى نزهت سمعه عن الشعر، لأريته كيف حوك الطبع المهذب"(٥٣). ويقع التناقض فى الإباحة والمنع باستخدام كلام الفقهاء. فالشعر من ناحية، من فيض الطبع المهذب، وهو من ناحية أخرى، مما تنزه عنه الحواس فيتدنى إلى مرتبة الرذيلة التى يجب التطهر منها، وهو فى الوقت نفسه، نشاط مشروع يمارسه الشاعر الذى يحرص على أسماع القاضى من الشعر.

ويزداد هذا التناقض حدة، وهو تناقض بين ثنائيات، عندما يتوقف ابن خفاجة بشعره عند من يصطفيهم، فلأنه لا يقول مستنيلاً،

فقد جعل شعره إن مدح، وقفا على الحميا، والحبيب، والحميم، أو يخص به الأقربين، ويحيى به الأطيبين:

خصصتُ الأخص به قربة   وحييتُ بالأطيب الأطيبا[٥٤]

وقوله:

شددتُ على القوافى كف حر   كـريم لا يسـوغها لئيما

فما أُطـرى إذا أطريت إلا   حميا أو حبيبـا أو حميما[٥٥]

فإذا كان شعره مجلى عواطفه نحو من يحب ويصطفى، أو يتعشق، ونحو أقربائه والأطيبين، فكيف يكون هكذا، وهو الذى نزه سمع أحد القضاة عن سماع الشعر؟ إن فهم هذا التناقض يتضح من خلال فهم ثقافة الفقهاء التى كانت سائدة، وهى التى تقف من الشعر والموسيقى والفنون بعامة، موقفاً حذراً، أو متشككاً، وتحاول أن تحصر هذه الفنون في إطار المهمة الأخلاقية التى تجعل منها فنوناً هامشية تنهض بوظيفة العظة والاعتبار وإسداء النصح والتمثل فى المواقف والاستشهاد.

وينهض دليلاً على ذلك آراء ابن حزم الأندلسي، على الرغم مما عهدنا فيه من استنارة عقلية، وبعد نظر، فهو أحد الفقهاء المستنيرين الذين حوربوا في آرائهم وكتبهم. ومع ذلك، يرى أن المدح والرثاء– مثلاً– فى معرض حديثه عن الشعر والتربية الخلقية

من المباح المكروه" من المباح لأنه قد تذكر فيهما الفضائل، ويتم التذكير بالموت، ومن المكروه لأن الكذب يلفهما بردائه، ولا خير في الكذب" [56] ويتضح موقفه من الشعر عامة عندما سأله بعض تلامذته عن الصالح من العلوم، فقال عن الشعر " وأما علم الشعر، فإنه على ثلاثة أقسام: أحدهما أن لا يكون للإنسان علم غيره فهذا حرام والثاني الاستكثار منه، فلسنا نحبه وليس بحرام، ولا يأثم المستكثر منه إذا ضرب في علم دينه بنصيب، فهذا نحبه ونحض عليه لأن النبي عليه السلام قد استنشد الشعر.. وفيه عون على الاستشهاد في النحو واللغة، فهذا المقدار هو الذى يجب الاقتصار عليه من رواية الشعر. وأما من قال الشعر في الحكمة والزهد فقد أحسن وأجر" [57] فرأى ابن حزم يكاد أن يكون نفياً للشعر، وتشكيكاً فيه، وفي جدواه على الأقل، ويفسر موقف ابن خفاجة الذى ينزه الأسماع عن الشعر، كما يمكن أن نجد عند ابن خفاجة ما يدعو إلى ذلك في استجابته للعصر المرابطي وثقافته المحددة للنشاط الشعرى.

فقد عاد للشعر بعد أن كان هجره، واتصل بقضاة هذا العصر أو أغلبهم ومدحهم، وتفاعل مع أمرائه وكتابه، ومن ثم كان طبيعياً أن يحتل الشعر عنده مرتبة الشعرى وأن يتدنى، فيخشى منه على الحواس، وأن يكون مجلى عواطفه نحو من يصطفى ويحب، وأن

يتبرأ من شعره الذى صاغه أثناء شبابه لما فيه من وصف اللهو ومرح الحياة وبهجتها، فذلك مما يسيء إليه في مجتمع شديد المحافظة.

وأياً كانت صورة التناقض، فإن الارتباط بالقديم لم يفارق ابن خفاجة، وإن كانت عينه مشدودة نحو الحديث. وواقعه الثقافى والاجتماعى بدفعه دفعاً نحو المشرق، ليقارن دائماً بين نماذجه الشعرية، ونماذج شعراء المشرق أعلام الحداثة أمثال أبي تمام، وأبى الطيب المتنبى(٥٨)، وهى مقارنة هدفها تأكيد ذاته بالإقلال من شأن الآخرين. وهو مسلك يكشف عن الفارق الحضارى بين المشرق والأندلس، بحيث صار المشرق وشعراؤه، محط أنظار أعلام الأندلس، ومجلى انبهارهم.

وإذا كان لهذا التناقض من دلالة على ثقافة العصر واتجاهاته فإن هذه الدلالة تؤكد ما سبق أن وضحه الأعمى التطيلى، حينما أشار إلى أن الفقه قد أبعد الأدب واللغة وأصبحت له الكلمة العليا، وتكشف في الوقت نفسه عن شيء غير يسير من الاهتزاز الذى قد أصاب القيم التى ينظر بها رعاة الأدب للشعر، فقد اتجهت دولة المرابطين إلى الجهاد واعتبرته غايتها الأولى، مما أدى إلى إضفاء الطابع الدينى - فى ظل الفقهاء - على هذه الدولة وقد نتج عن ذلك ضعف الرابطة بين الممدوح الذى لا يحسن تذوق الشعر، وبين الشعر نفسه، فازدادت الهوة بين الممدوح والمادح، أو بين

الشاعر ومن يرعاه. وقد انعكس ذلك كله على صورة الشعر ومكانته، فصار مما يتبرأ منه في بعض الأحوال، وصار مما يرغب فيه ويطلب في أحوال أخرى، كما انعكست هذه الصورة على دور الشاعر ووظيفته، خاصة إذا كان هذا الشاعر قد أصبح يحتل مكانة متأخرة بعد الفقيه ورجل السيف وكاتب الديوان ورجل المال.

من خلال هذا كله، يتبدى لنا سر الموقف التوفيقي الذي انتهي إلي صورة متناقضة عند ابن خفاجة. فكان الشعر عنده من خلال الحلة وحلية العلية من القوم، وصار مهجوراً مذموماً عند الشاعر نفسه، وصار دور الشاعر تابعاً لدور رجال سابقين عليه في الدولة، ولم يعد متقدماً عليهم، لذلك- ومن خلال الموقف التوفيقي نفسه- ينطلق ابن خفاجة ليصوغ صورة تراثية قديمة لوظيفة الشعر من خلال الشاعر، في مجتمع فارقته هذه الصورة أو فارق هو مجتمعها الذي أفرزها.

إن ابن خفاجة يعتقد أن الشاعر ينهض بدوره من خلال قصيدة المدح، فهي قصيدة قديمة قدم الشعر العربي نفسه، ونموذج لما أسماه بالنثيا" الشعر القديم المجدد" ومن ثم فهي تضم الموقفين معاً:- القديم والجديد على نحو توفيقي يتفق والقيم الثقافية السائدة في العصر المرابطي، ويركز على ما تقدمه في اتجاهين: العلم والحكمة. واتجاه مؤانسة الركب خلال الرحلة.

وهما اتجاهان تراثيان بلا شك يمكن أن نجدهما فى القصيدة الجاهلية مثلاً بوصفها شكلاً شعرياً يعكس طبيعة القيم الاجتماعية والثقافية فى مجتمع قائم على الرحلة، وتعدد الأسفار، واختزان الحكمة من خلال هذه الأسفار المتعددة، وهو اختزان لا يقدمه إلا الشاعر من خلال صياغة محكمة:

فأصخ إلى هزج المديح فإنما

صدحت بأغصان السطور قمار

هزت معاطف سامعيها حكمة

كادت تهز معاطف الأسمار

مسحت جفون الركب من سنة الكرى

ولوتهم طرباً على الأكوار(٥٩)

ويمكن أن نجد لدى ابن خفاجة التركيز على هذين الاتجاهين فى أكثر من موضع فى شعره مثل:

بأمثالها من حكمة فى بلاغة

تحلل أضغان وترحل أظعان(٦٠)

وقوله:

وبراعة سكنت لسان يراعة

حكمَ البيانُ لها بحكمة فارس(٦١)

وقوله:

وأتتك تسفر عن وجوه طلقة

وتنوب من لطف عن السفراء[٦٣]

ومع أن الاتجاهين يعودان إلى العصر الجاهلى، فإن الأول منهما- الحكمة والعلم- يمكن أن يمتد متفقاً مع كل مجتمع، على اعتبار أن الشاعر يقدم مضموناً معرفياً متميزاً يمكن أن نسميه الحكمة أو العلم الدقيق بالأشياء من خلال معايشتها والاقتراب منها، واختزال هذه المعايشة فى صياغة لغوية مكثفة دالة هى الحكمة. أما الاتجاه الثانى- مؤانسة الركب خلال الأسفار والرحلة التى تطوى الطريق على ظهور الإبل- فهو اتجاه مرتبط بمرحلة تاريخية واجتماعية معينة.

وأياً كانت طبيعة الاتجاهين، فإن ابن خفاجة، يركز على نحو لافت على دور الشاعر من خلال الشعر، وهو دور تراثي مستمد من البداية الأولي التي عرفناها فى شعرنا الجاهلى، حيث كان الشاعر عراف قبيلته وحاديها وحكيمها ومصدراً من مصادر قوتها وعزتها. وكأنه بهذا الصنيع يُذكّر المجتمع المرابطى الذى هوت فيه مكانة الشاعر بجوار الفقيه، بضرورة تبادل المواقع بين الشاعر والفقيه على أساس من الدور القديم للشاعر.

إن الشاعر في هذه البداية الأولى، مصدر الحكمة، ومن ثم فإن رتبته في الصدارة من مجتمعه، وهذه الرتبة " تكسبه مهابة العلم وتكسوه جلالة الحكمة"[٦٣] على حد قول ابن رشيق، والحكمة والعلم والدراية، دوال" تنطوي على مدلول أخلاقي يجعل الشعر قرين الحكمة بمعانيها القديمة" [٦٤] ومنها ذلك المعنى الذي قصد إليه عمر بن الخطاب عندما قال:أن الشعر عند العرب" كان علماً لا علم لهم فوقه. فالتجأوا إليه لما وجدوا فيه من الحكمة"[٦٥].

والحكمة قاسم مشترك أعظم بين الشاعر والنبي، فكلاهما مصدر الحكمة وكلاهما هاد لقومه، في ضوء هذه المهمة الأخلاقية المعرفية.

ولذلك يحلل ابن رشيق موقف العرب عندما نسبوا النبي إلى الشعر، في ضوء الاشتراك في مهمة واحدة" فقالوا: هو شاعر لما في قلوبهم من هيبة الشعر وفخامته، وأنه يقع منه مالا يُلحق"[٦٦] وكانت هيبة الشعر هذه وفخامته، وأن الشاعر يقع منه ما لا يلحق، وراء تأكيد حازم القرطاجني على منزلة الشاعر في القديم" كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبي، فيعتقد قوله، ويصدق حكمُه، ويؤمَنُ بكهانته"[٦٧].

هذا الموقع العظيم للشاعر، أعطى لكلمته بعداً سحرياً، يتساوى مع بعدها عند الإنسان الأول فقد " أدت دوراً سحرياً فى تنظيم علاقة الجماعة كلها فى مواجهتها العملية للطبيعة، فكانت الكلمة تعاويذ ورقى، تشفى من مرض، تجلب سعداً، وتبطل نحساً، تنصر حليفاً، تهزم عدواً، تنزل مطراً، وتوقف سيلاً"(٦٨) لم ينفصل هذا الدور السحرى عن دور الحكمة، وهو دور معرفى أخلاقى فهما معاً يهدفان إلى أحداث تغيير مطلوب فى المتلقى إما فى قيمه وتوجهاته، وإما فى عواطفه إزاء الأشياء والأحياء بمعرفة ما كان يجهل من أبعادها.

لذلك وسم البيان فى تراثنا بالسحر، وبالحكمة، فجاء "أن من البيان لسحراً" و " أن من البيان لحكما"(٦٩) وهما معاً مترابطان على النحو الذى قدمناه، لذلك يعتقد ابن خفاجة أن قصيدته إذا كانت قد هزت معاطف سامعيها حكمة، فإنها " حكمة فى بلاغة"(٧٠) هدفها إحداث تغيير نفسى، وهو تغيير أشبه بالسحر " تحلل أضغان" فى النفوس وتؤنس الظعن فى المسير" وترحل أظعان" (٧١).

وإذا كانت هذه الحكمة حكمة عربية، فإن قصيدته قد جمعت أقطار الحكمة، بالبلاغة و " بحكمة فارس"(٧٢) التى حكم البيان بها.

وترتبط مهمة الشاعر بالسحر على هذا النحو، أو مهمة كلمته، ارتباطا دلالياً" لأن السحر يخيل للإنسان مالم يكن للطافته وحيلة صاحبه، وكذلك البيان يتصور فيه الحق بصورة الباطل، والباطل بصورة الحق، لرقة معناه، ولطف موقعه، وأبلغ البيانين عند العلماء الشعر بلا مدافعة"(٧٣) لذا كانت الكلمة الشعرية الصادرة من الشاعر الحكيم والعراف، كتعويذة الساحر " لو دعوت بها جماداً لهز معاطف الغصن الرطيب" (٧٤) في سياق وصف ابن خفاجة شعره:

دعاك ولو دعوت به جماداً

لهز معاطف الغصن الرطيب

وكما صار الشاعر الحكيم مصدر الحكمة والمعرفة، وكما صار لكلمته بعدها السحرى كذلك صار هذا الشاعر مصدر السحر، فعنه يؤخذ:

وتأخذ عنه صنــعة السحــر بابلُ

وتلوى إليه أخدعَ الصب بغدانُ (٧٥)

هذا الفهم لطبيعة دور الشاعر من خلال الشعر أو العكس عند ابن خفاجة، مصدره كما أشرنا التراث الجاهلي القديم الذى وعاه هذا الشاعر الناقد، وقد استدعاه على هذا النحو بسبب ما وصلت إليه مكانة الشاعر من هبوط نتيجة التفاعلات الثقافية والاجتماعية

التى سبق أن وضحناها وقد ركز هذا الفهم على اتجاهين: الحكمة والعلم من ناحية. ومؤانسة الركب فى رحلة السفر(الحداء) من ناحية أخرى. وقد التقى الاتجاهان معاً حول وظيفة الكلمة الشعرية عند الإنسان الأول،وهى وظيفة سحرية ارتبطت بالشاعر مصدر الحكمة والعرافة والعلم.

وعلى الرغم من أن الشاعر يرتبط دوره بدور الكاهن والساحر والنبى على نحو دلالى معرفى، فإن دوره يظل متميزاً بين أقرانه على أساس طبيعة الكلمة التى يتوسل بها، ومدى الدور الذى ينهض به. أما من حيث مدى دوره، فقد تمثل هذا الدور فى مراحله الأولى مرتبطاً بالهجاء والمدح، وقد كان العربى يخشى الهجاء، خشيته من الأذى، ويحب المدح حبه للخير " ومرد خشيته من الهجاء إنما يرجع إلى تأثير الكلمة المرتبطة بقوى ما وراء الطبيعة، وهى قوى الجن والشياطين، فالكلمة السابة مجلبة للفزع والشر وعامل شؤم، بينما الكلمة المادحة عامل تفاؤل ومجلبة للخير، وبناء على ذلك فإنه من الطبيعي أن يتحول ذلك إلى إحساس عام يدفع إلى كره الهجاء وحب المدح، وهذا ما جعل دور الشاعر فى المجتمع العربى أخطر من دور العراف والساحر والكاهن. فلقد ارتبط الساحر بالشيطان، ولكن دوره كان محدوداً. كما ارتبط الكاهن بالإله، وكان دوره أيضاً محدوداً بمعبوده الخاص وتأثيره.

وتأثير الساحر والكاهن محدود بعالميهما الضيقين لا يتعداهما إلا إلى المؤمنين بقدراتهما. أما تأثير الشاعر فهو أوسع وأبعد بكثير. فإن كلمته يتسع تأثيرها ليشمل المجتمع كله " [٣٦].

ولعل اتساع هذا الدور كان وراء ابتهاج القبيلة العربية واحتفالها إذا نبغ فيها شاعر " أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة..... ويتباشر الرجال بالولدان لأنه حماية لأعراضهم،وذب عن إحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج" [٣٧].

وإذا كان تأثير كلمة الشاعر مرتبط بصلتها بقوى ما وراء الطبيعة فإنه تأثير مردود إلى صلة الشاعر بهذه القوى ومن ثم فهو تأثير خارجي، له صلة قوية بطبيعة الكلمة الشعرية التي يتوسل بها. إن الصورة الشعرية هي وسيلة الشاعر التعبيرية وهي متميزة من رقى الساحر، أو تعويذة الكاهن لأنها نتاج خيالة المبدع، وتنهض هذه الصورة متجاورة مع صور أخرى في بناء نص له دلالات متعددة وله صفة البقاء والدوام عن رقى الساحر وتعويذة الكاهن ويمكن أن نلمح هذا الطابع الجمالي وما ينهض به من تأثير في قول ابن خفاجة:

قد صيغ صيغة فتنة أصبى لـــــها

نفس الحليم وضاجع العذراء [٢٨]

فإن ابن خفاجة يرد التأثير (أصبى لها نفس الحليم وضاجع العذراء) إلي الصياغة، وهو هنا يتحدث عن الصياغة في مجالها عند الصائغ الذى يشكل من الذهب الخام شكلاً جمالياً له مقومات الجمال فى التناسب والتوازى والتناغم قد يكون خاتماً أو سوارا إلا أنه أصبح فاتنا وطاغيا، وتلتقى هذه الصياغة بنظيرتها فى الشعر، فنا قوليا لغوياً، فإن الصياغتين تتفقان على أنهما يصدران من مبدع، وتتحقق فيهما أمارات الجمال، التى تهيئ لهما القدرة والتأثير. وقد أشار إلي هذا الالتقاء بين الصياغتين، قدامه بن جعفر عندما تحدث عن دور الصانع فى تشكيل مادته، وأن ما يميز بين الصانعين ليس هو هذه المادة، ولكن القدرة التشكيلية التى تقف وراء صياغة هذه المادة، إن كانت خشباً أو ذهباً، أو شعراً.

ولا يتحقق هذا الدور للصورة الشعرية إلا من خلال طبيعتها الخيالية، وقدرتها على إثارة الحواس، وبما أن الشاعر القديم كابن خفاجة، كان يصدر- فى فهمه الشعر- عن نظرية المحاكاة، فإن التشبيه، كان هو الصورة الأثيرة لدى الشاعر والناقد على السواء، فهو صورة تقوم على عقد صلة بين شيئين، بينهما من الاتحاد فى

الصفة، ما يسمح بعقد صلة بينهما، والشعر- في مجمله- خطاب حسي، وهذا مبدأ عام تتفق فيه كل الفنون، وينهض عليه دورها، ويلعب التشبيه دوراً مهماً في هذا الصدد " فوظيفته هي إنجاز قدر من الحقيقة الشعرية عن طريق المحاكاة التصويرية، أي بمعدل فني من نوع متميز، لا يقاس بشكل كمي مثل القياس المنطقي، وإنما بمدى قدرته على التغيير عما لا يعبر عنه نثراً أي بمدى قدرته التخيلية كما يقول القرطاجني "(٧٩).

" فالصياغة الفاتنة" التي قدمها ابن خفاجة هي التي أثارت المتلقي، وبالتبعية مخيلته، فجعلته يدرك من الجمال ما جعل الحليم الوقور يتصابى ويضاجع العذراء. وهذه الصياغة نفسها هي التي عناها ابن خفاجة بقوله متسائلاً:

وهل هي إلا جملة من محاسن

تغاير أبصار عليها وآذان (٨٠)

أو هي التي:

استعطف الأسماع إطراء لـه

في صورة تستعطف الأبصارا (٨١)

هذه الصياغة إن هي " إلا جملة من محاسن " تتغاير عليها الأبصار والآذان أو تستعطف الإسماع والإبصار، وهو تغاير، أو استعطاف،

يفيد تعاقب الحواس، وارتباطها بالمحسوس، وأن كل حاسة تجد لذاتها فيما يوافقها كما يفيد هذا التعاقب من الحواس أن كل حاسة تكشف عن طبيعة الموضوع الجمالى المحسوس، ويفسر ذلك أبو حيان التوحيدى فى قوله " والفرق بين السمع والبصر أبواب كثيرة ألطفها أن أشكال المسموع مركبة فى بسيط، وأشكال المبصر مبسوطة فى مركب"(٨٢) والصورة الشعرية التى تخاطب الحواس، صورة ذات بناء تركيبى، يحتوى على المسموع والمبصر، فى تناسب وتواز، وتتلقاه كل حاسة من السمع والبصر، حسب ما يتفق مع طبيعتها أو تتلقاه جملة، وتستلذ بما يوافق تركيبها " ومعنى هذا أن الأذن تدرك توحد المتنوع، بينما العين تأخذ الشكل جملة" (٨٣)

وأيا كانت طبيعة تلقى " جملة المحاسن " الشعرية، فإن الشعر عند ابن خفاجة ينهض بدور معرفى محدود قد لا يتميز عن التاريخ. بما فيه من عبر وعظات وذلك فى ضوء الشك فى طبيعة القول الشعرى بالقياس إلى القول الفقهى مثلاً أو القول الخطابى:

فيا ملك الملوك ولى لسان   يشير به البيان إلى خطيب (٨٤)

مفهوم الشعر والثقافة السائد

فبيان الخطيب أفضل بالتأكيد من بيان الشاعر، لأن الأول يلقى على أسماع " ملك الملوك" بينما يذم الثانى أو يكره فينزه سمع

القاضي عنه، أو يقف- في الإدراك- عند الحدود الفقهية التي أباحها ابن حزم للشعر والشاعر.

استطاع ابن خفاجة انطلاقاً من تجاوبه مع معطيات عصره الحضارية- أن يقدم لنا صورة لدور الشعر ووظيفته من خلال الشاعر أو العكس. وقد قامت هذه الصورة على مكانة الشاعر وشعره في البدايات الأولى للجماعة العربية على النحو الذى وصل إلينا مجسداً في الشعر الجاهلي، أو فيما ورد في المصادر عن أهمية الشعر والشاعر. وتذبذب ابن خفاجة -كما رأينا- بين الإقرار المطلق بأهمية الشعر ومكانته في المجتمع، وبين رفض هذه الأهمية، وهذه المكانة على أساس أنه لا يستحب من الفنون إلا ما تقدمه من النصح والإرشاد والتوجيه وقد رددنا هذا إلى طبيعة الثقافة السائدة في عصره، وسيطرة الفقهاء التي أدت إلى هذا التذبذب الصادر عن موقف شديد المحافظة، شديد الخوف من سطوتهم.

ومن الطبيعي أن تنهض مفاهيمه عن طبيعة الشعر وتصوره له، على أساس تصوره وظيفته، وإن كان كل ذلك مردود إلى الموروث الثقافي العام الذى صب في أندلس القرن الخامس وأوائل السادس الهجرى حيث توفي ابن خفاجة.

ويمكن أن نحدد مفاهيم ابن خفاجة عن طبيعة الشعر في محاور أهمها: توقفه من الشعر عند القصيدة، وإضفاء صفات المرأة عليها. توقفه عند المفهوم الصناعي للقصيدة ، وأهمية الشكل في هذا السياق. التوقف عند قدرات الشاعر التي تلعب دوراً لا يقل أهمية عن دور العقل الذي يتأكد من خلال المفهوم الصناعي السابق.

ونبدأ بالمحور الأول، وهو توقفه عند القصيدة من الشعر، وإضفاء صفات المرأة عليها. فقد أشرنا إلى أن ابن خفاجة يعتقد أن الشاعر ينهض بدوره من خلال قصيدة المدح، فهي قصيدة محكمة قديمة، ونموذج للشعر القديم المجدد عنده، ومن ثم فهو مشغول بتوصيف هذه القصيدة لأنها اللون الشعري الذي كان مرتبطاً به في عصره، وإن كان لم يتكسب، والتفرقة هنا بين القصيدة والشعر، تفرقه لازمة نقصد إليها، أولاً: لأن ابن خفاجة فيما يقدمه لنا لا يقدم إطاراً نظرياً كلياً لطبيعة الشعر عامة بل يقف مشغولاً بالقصيدة باعتبارها مدار الاهتمام في الموروث النقدي والبلاغي والشعري السابق عليه، وثانياً: لأن هناك بالفعل، في مفاهيم النقد المعاصر، تفرقة واضحة بين الشعر والقصيدة تقوم على أن الشعر هو النشاط العام للخيال، بينما تتحدد القصيدة ببناء خاص من الكلمات وهي لون من ألوان الشعر " فالشعر، وهو النشاط العام للخيال، والقصيدة، وهي

البناء الخاص للكلمات لا يرتبطان في كون القصيدة، حالاً خاصة من الشعر وحسب، ولكن أيضاً في أن المتعة التي تنتجها القصيدة، والتي تصدر عن ترتيبها تنسجم مع ذلك الترتيب الأوسع، ومع الانسجام بين الصفات المتضادة والمتنافرة الذي هو وظيفة الخيال الكبرى " (٨٥)

وفي هذا المحور، تتجلى عنده ملامح جمال المرأة على القصيدة والصلة الجامعة بينهما أن المرأة مرغوبة، محبوبة، مطلوبة، وكذلك القصيدة التي تتمتع بصفات الجمال فهي " جملة من المحاسن " على حد قوله وكما أن القصيدة توجه دائماً إلى وجيه أو أمير هو كفء لها، فإن المرأة أيضاً لا بد أن يخطب ودها من هو كفء لها، ويُبذل في سبيل الاثنتين معاً، كل ما هو غال وثمين، فهما مدار المتعة والابتهاج. والعلاقة التي تربط المرأة أو القصيدة، بالرجل الكفء، علاقة مشروعة مباحة، إذ هي أساس القصد والتوجه. وكما أن المرأة تتعدد أهميتها الجمالية، بتعدد حالاتها، أن كانت بكراً حسناً، أو مطلقة حسناء، وكذلك تكون أهمية القصيدة جمالياً

ويمكن أن نجد عند ابن خفاجة ما يؤكد ما ذهبنا إليه، فالقصيدة المرأة، إن كانت قد زفت فقد " جاءتك تحمل عذرة

الأبكار" (٨٦) أو" طرأت عليك قليلة النظراء " (٨٧) وهى لذلك تحمل " عبق العروس وخجلة العذراء" (٨٨).

إن كل صفات الجمال المادى والروحى عند المرأة يمكن أن تجدها مضافة إلى القصيدة عند ابن خفاجة، مثل " إنها بكر- قليلة النظراء- فريدة تختال- محاسنها لمى- صقيلة ثغر الحسن- حسناء- مرغوبة تتمنع ولكن زهاها أنها تتعشق، و قصار هواها رشفة وتعنق " وهى" بسامة تصبى الأريب وسامة " وهى أيضاً" البكر فى خلق الثيب " (٨٩) .

وقد استقلت هذه الصفات بثلاثة عشر بيتاً متفرقة فى مواطن عديدة من قصائد ابن خفاجة. هذه القصائد التى كان يتوجه بها إلى شخصيات عديدة من وجهاء المجتمع المرابطى الأندلسى، مثل الأمراء والقضاة والوزراء والكتاب، ويغلب على هؤلاء جميعاً تذوق الأدب وإنشاؤه، كما يغلب عليهم الحس المحافظ، فكان إذ يمدحهم يصف قصائده، ويضفى عليها من صفات جمال المرأة ما يريد، وعقد الصلة بين المرأة والقصيدة عنده فى هذا العصر، قد يكون له ما يبرره، ففى عصر المرابطين " ظهرت قصائد فى مدح النساء لما لهن من سلطة واسعة فى الحياة الإدارية، وقوى المرابطون فى أسبانيا الشعور باحترام المرأة ربة الدار، وذلك طبقاً لما يقتضيه المثل الأعلى البربرى الذى ظل متعلقاً بنظام اجتماعي

أولى يقوم على الأمومة "[٩٠] وقد استغل ابن خفاجة هذا المثل الأعلى فى الربط بين قصائده المادحة إذ يصفها، وبين جمال المرأة وهو ربط يمثل علاقة مرغوبة عند الممدوحين من وجهاء الحكم المرابطى لما تمثله هذه العلاقة من إشباع نفسي ووجداني، ولما تكشف عنه من وجدان محافظ.

ولذلك نجد أن القصيدة " تحمل عذرة الأبكار " وهى صورة تكشف عن أولية القصيدة وأنها حجبت إلا عن الممدوح، كما تكشف عن قيمة اجتماعية ووجدانية فالمرأة التى تحافظ على بكارتها أرفع بكثير من التى تفرط فيها فى المجتمع العربى عامة قديمه وحديثه. وإذا كان لهذه الصورة دلالتها فى الكشف عن قيمة القصيدة بالمقارنة بقيمة المرأة، فإن هذه " البكارة " تظل مصونة محجوبة، ولا تفض إلا فى إطار علاقة مشروعة وإعلان عام. وكما أنها لا تفض- فى ظل هذه العلاقة- إلا بالتزاوج الذى يباركه المجتمع، فإن القصيدة لا تخرج إلى النور- وهى مازالت بكراً فى المعانى والصور والعناصر المكونة- إلا بالتزاوج المشروع مع وجدان الشاعر بعواطفه الملتهبة، وخياله الثرى، وعقله الحارس الأمين فالتوازى بين العالمين- عالم القصيدة، عالم المرأة- قائم يؤكد دور الشاعر فى صنع عالمه الشعرى.

ولأن الاهتمام النقدى والجمالى فى تاريخ النقد العربى والبلاغة، قد توجه إلى المتلقى، فإن هذه القصيدة " البكر " تصوغ علاقتها بهذا المتلقى، وتتشكل هذه العلاقة من مفردات علاقة المتلقى الوجدانية العاطفية بالمرأة. وبما أن التبادل بين عالمى المرأة والقصيدة قائم ومشروع وله ما يبرره عند ابن خفاجة،فإن القصيدة تحمل سمات المرأة الحسناء الجميلة، كما تحمل تاريخ علاقتها بالرجل وتدللها عليه، وتلهفه عليها تقديراً لجمالها.

ويمكن أن نلمح ذلك فى قول ابن خفاجة:

وما صدت الحسناء عنك زهادة

ولكن زهاها أنها تتعشــق

فغازل بها خلفَ الحجاب عقيلةً

فصار هواها رشفـة وتعنق [91]

فمن طبيعة المرأة أن تتدلل إذا علمت بمكانتها فى قلب من تحب وأن تصد عنه صدوداً هدفه الكشف عن ولعه بها، وهذا التدلل والصدود مبعث نشوة عند المرأة. والقصيدة/ المرأة، موصوفة بالحسن، وهى فى علاقتها بالمتلقى تتأبى عليه وتصد، لكن هذا الصدود ليس زهداً فيه و " لكن زهاها أنها تتعشق" وإذا كانت القصيدة فى إطار هذه العلاقة قد صارت هى المرأة، فإنها أصبحت

وسيلة سحرية فى خطب ود هذه المرأة التى تفردت بالحسن والجمال مثل تفرد الوسيلة بالجمال والتأثير السحرى. ومن ثم يقع التبادل والتشابه أيضاً بين الأداة والهدف. الأداة هنا هى القصيدة، التى تبادلت مع المرأة صفاتها. والهدف- هو المرأة- الذى توقعه هذه الأداة وهو هدف صعب المنال " فصار هواها رشفة وتعنق".

ونخرج من هذا التحليل لأفكار ابن خفاجة إلى أن التبادل والتوازى قائم بين عالمى المرأة والقصيدة، وأن العلاقة بين الرجل والمرأة بتاريخها الاجتماعى قد تركت أثرها فى توجه الاهتمام بالمتلقى فالقصيدة تصاغ على نحو يرضى المتلقى ويهدف إلى كسب تقديره ووجدانه. كما أن المتلقى يهدف من علاقته بالمرأة إلى كسب ودها، وتقديرها النفسى والوجدانى. ومن ثم فإن القصيدة عند ابن خفاجة كائن حى يتشكل فى ظل ظروف تاريخية اجتماعية هى الاهتمام بالمتلقى أولاً، ويقف وراء هذا الاهتمام شاعر مبدع، وناقد يتتبع مفردات قصيدته ليطمئن إلى صدق مطابقتها لمقتضى الحال. ذلك المقتضى الذى حد كثيراً من حرية الخيال عند الشاعر وقيده بقيوده أو جعله إذ يصف إبداعه، يستعير مفردات عوالم أخرى، كمفردات عالم المرأة التى اختزلت كل معالم جمالها فى " عذرة الأبكار"

وعلى الرغم من إلحاح ابن خفاجة على ضرورة تفرد الإبداع ممثلاً فى " القصيدة الشعرية" وجماله، من خلال هذه العلاقة بين القصيدة والمرأة، فصارت القصيدة كالمرأة الحسناء " قليلة النظراء" فإن رصد هذه العلاقة بين القصيدة والمرأة لم يكن جديداً كل الجدة عنده، ويمكن أن نجد فى شعر مهيار الديلمى ما يؤكد ذلك وقد ارتبط ابن خفاجة بمهيار وبالشريف الرضى ارتباط احتذاء وتتبع، فقرأ شعرهما وتتبع مذهبيهما فى النظم الشعرى، وبالتالى عاش مع شعرهما وتأثر بما جاء عندهما أو عند أحدهما على الأقل وكلاهما اهتم بصياغة العلاقة بين مفردات عالم المرأة بتاريخه الطويل، وبين مفردات عالم القصيدة الشعرية. ويكفى أن نقدم أمثلة على ذلك من شعر مهيار الديلمى.

فقد وقف ابن خفاجة عند جزئية تفرد القصيدة- كالمرأة الحسناء- فصارت " قليلة النظراء " وأن سر جمالها أنها " تحمل عذرة الأبكار " وهما ملمحان نجدهما عند مهيار المتوفى ٤٢٨هـ - وتوفى ابن خفاجة ٥٣٣هـ - يقول فى الملح الأول- قليلة النظراء-:

واسمع أناديك بكل غـــادة

غريبة لم تجر فى الخواطر

وهى على كثرة من يحبها

وحسنها قليلة الضرائـــر[٩٢]

وفى الملمح الثانى– عذرة الأبكار– يقول:

وعذراء مما استنجب الفكر وارتضى

مُعلقةٌ فى الخدر وهى شـــرودُ[٩٣]

وقوله:

خطبت إليها عذرهـا فتحللت

وكانت حراماً لا تلامس ناكحاً[٩٤]

فى الملمح الأول يبدو التشابه واضحاً إن لم يكن متطابقاً. فالغادة/ القصيدة " غريبة لم تجر فى الخواطر " فهى" قليلة النظراء" أو تفردت بكل صفات الحسن فلم تخطر لأحد، ولغربتها هذه وحسنها تنال حب معظم المتلقين، " وقليلة الضرائر" على الرغم من أن صفاتها هذه، تثير فى قلوب الحسناوات، الغيرة والحسد، فتصبح " كثيرة الضرائر" ولكن هذه القصيدة/ الحسناء، قادرة على سل السخائم وترويض القلوب.

ويلتقى الملمح الثانى بالأول، فسر هذا الحسن عذريتها التى خطبت، ولم تكن قبل ذلك مباحة لأى خطيب فلم " تلامس ناكحاً حراماً ". إن علاقة القصيدة بالمتلقى أو بمعنى آخر، بمن يتوجه إليه الشاعر، قد تشكلت بعلاقة المرأة بالرجل، وهى ليست علاقة خاصة، بل هى علاقة أضفى عليها المجتمع بعداًشرعياً وتاريخياً أحاط القصيدة نفسها بهذا البعد. ومن ثم يتبين لنا أن ابن خفاجة لم يكن- فى إضفاء صفات المرأة وعلاقتها بالرجل على القصيدة- إلا مستفيداً من الشعر المشرقى عند مهيار الديلمى مثلاً أو عند الشريف الرضى، وهما الشاعران اللذان حرص على الارتباط بشعريهما بوصفه " مأخذا وطريقة".

ولم يكن ابن خفاجة فى القرن السادس الهجرى، بعيداً عن الشعر الأندلسى ممثلاً فى شاعرين كبيرين ذاع صيتهما أولهما: ابن شهيد الأندلسى، صاحب " التوابع والزوابع" - ٣٨٢- ٤٢٦ هـ - وثانيهما ابن زيدون شاعر عصر الطوائف ٣٩٤- ٤٦٣هـ . ومن تتبع ديوانى الشاعرين يمكن أن تقف عند أبيات شعرية رصدت العلاقة نفسها التى رصدها ابن خفاجة بين القصيدة والمرأة. مما ييسر لنا أن نقول إن مفهوم الشعر عنده، ينصرف فى جانب منه إلى أن القصيدة كائن حى ينشأ فى ظل علاقة من التزاوج والتفرد بين الشاعر ومعطيات عالمه الخارجى من جانب، ومعطيات تاريخه

الثقافي والاجتماعي من جانب آخر، كما أن القصيدة بهذا الفهم، لا تقف عند كونها كائناً جديداً متفرداً خرج إلى الحياة، بل إنها تمارس سيرتها الأولى مع الشاعر على مستوى التلقي والتذوق، فينشأ بينها وبين جميع المتلقين علاقات من التذوق والتفاعل تماثل علاقات الرجال المعجبين بجمال المرأة، وهي بالتأكيد علاقات متمايزة تختلف كل منها عن الأخرى حسب قوة إدراك وتذوق كل رجل للجمال.

يؤيد هذا الاستنتاج، ما يمكن أن يكون ابن خفاجة قد قرأه واستفاده من ميراث الشعر الأندلسي، كما فعل مع بعض شعراء المشرق. ومن أمثلة ذلك عند ابن شهيد قوله لأحد الممدوحين- وكان لا يتكسب بالشعر-

زففت إلى خير الورى كل حـرة

من المدح لم تخمل برعي الخمائل (٩٥)

فالصورة هنا تحفل بالزفاف. وأن المزفوفة حرة. وبالطبع يقصد قصيدته أو قصائده التي قدمها إلى " خير الورى " فقد زفت كما زفت الحرة الكريمة البكر إلى من هو كفء لها. وإذا كانت الاستعارة تعني خلق علاقات جديدة بين الأشياء فإنها قد تعني أيضاً، تبادل العلاقات الثابتة بين الأشياء أيضاً وهذا ما حدث عند

ابن شهيد، فقصيدته قد اكتسبت مفردات علاقة جديدة وعالم جديد لم يكن لها، وهو عالم المرأة الجميلة الحسناء الحرة وعلاقتها الوجدانية بالرجل. وقد أكد هذا المعنى على المستوى نفسه ابن زيدون حينما وصف قصائده بقوله:

من كل مختالة بالحبر رافلة

فيه اختيال الكعاب الرود بالحبر (٩٦)

فقصائد إذ يكتبها، وتتخلق أمامه على الورق، تختال بحسنها وما زال حبرها طرياً، وهي ترفل فيه وتختال " اختيال الكعاب الرود بالحبر".

إن أهم ما انتهى إليه التحليل في المحور الأول أن هناك تبادلاً وتوازياً- عند ابن خفاجة- قائمين بين عالمي المرأة والقصيدة، أو إلى أن العلاقة بين الرجل والمرأة بتاريخها الاجتماعي، قد تركت أثرها في توجيه الاهتمام بالمتلقي فصارت القصيدة تصاغ على نحو يرضي المتلقي، ويهدف إلى كسب تقديره ووجدانه مثلما يهدف المتلقي- على المستوى المماثل- من علاقته بالمرأة إلى كسب ودها، وتقديرها النفسي والوجداني، ومن ثم صارت القصيدة تزف إلى المتلقي " حسناء لا أن بعلها قلاها ولكن رب حسنا تطلق" كالمرأة التي تزف إلى من هو كفء لها.

وفى هذا الإطار الفكرى الذى يركز كل اهتمامه على المتلقي ويحدد قيمة القصيدة بقيمتها عنده، يكون الاهتمام بدور المبدع نادراً على أحسن الأحوال أو منفياً، فى ظل التأسيس النقدى والبلاغى الذى يجعل الشعر خطاباً إلى الخارج وإنصاتا إليه، ومراعاة له، " فأول ما يحتاج إليه الشاعر" حسن التأتى والسياسة وعلم مقاصد القول " (٩٧) وغايته" معرفة أغراض المخاطب كائناً من كان ليدخل إليه من بابه، ويداخله فى ثيابه، فذلك هو سر صناعة الشعر ومغزاه " (٩٨).

إن هذا التوجه إلى الخارج، حجب عن الشاعر الإنصات إلى صوته الفردى، كما حجب عن الناقد تقدير هذا الصوت الفردى الداخلى إن صادفه وما يتعلق به من تقدير الدور الذى تؤديه قواه الإبداعية الخاصة، لذلك ظل دور الناقد كالبلاغى- فى الموروث من المؤلفات النقدية والبلاغية- هو البحث عن التطابق بين النص ومقتضيات الأحوال الخارجية بغض النظر عن صلته بالأحوال الداخلية لصاحبه. وإن كان لهذا الأمر من تعليل، فإن البحث عنه أولى بغير هذا المكان لأنه يتطلب مكاناً أوسع وفرصة أطول. والطريف فى الأمر، أن ابن خفاجة إذ كان يطرح تصوراته عن دور الشعر وطبيعته- وإن كان مرتبطاً فى مجمل أفكاره بالانصراف عن دور المبدع فى صياغة النص والحديث عن قدراته- قد أشار

إشارات متكررة دالة إلى هذه القدرات التى تلمح من بعيد دور المبدع /الشاعر فى صياغة النص وتشكيله. فهو يعتقد أن هناك " طبعاً يتدفق، وخاطراً متوقداً، ووهما، وبواعث للقول تحرك إليه نفسه " وقبل ذلك كله يؤمن أن الشاعر يصدر عن " طبيعة فطر عليها "(٩٩) قد نرى أن هذه الإشارات المتكررة فى شعره، ورد ما يماثلها فى كتابات أعلام النقاد والبلاغيين العرب، ومع أن هذا صحيح، فإن إشارات الشاعر الناقد تظل متميزة عن مثيلتها عند الناقد لما للأولى من ميزة الصدور عن شاعر عانى تجربة الإبداع فوصفها، وحاول أن يربط بين خيوطها التى قد تناثرت فى ديوانه دون أن تكتمل.

ومن هنا تأتى أهمية وصفه شعره بأنه " نطفة تنساع باردة "

فحبذا نطفة تنساع بـــاردة

من منهل طامح الأذى سلسال (١٠٠)

هذه " النطفة " لا بد أن تصدر عن طبع أو أن تتولد عن " خاطر متوقد".

وإذا كانت " النطفة " فى معناها هى " الماء الصافى قل أو كثر" (١٠١) فإنها تلتقى بهذا المعنى– من حيث قوة التدفق وصفاؤه– بقوله:

تدفقَ ماءُ الطبع فيه تدفقـــاً

فجاء كما يصفو على النار عقيان [١٠٢]

أو بقوله:

متـولد عن خـــاطر متوقــد

لهباً، وطبع سلســـل دفاق [١٠٣]

ومـن الملاحـظ أن الطـبع فـى هذيـن البيـتين، موصـوف بالـتدفق والسيولة وبصفاء العقيان على النار. وهو من هذه الناحية، يلتقى " بالـنطفة " من حيث كونها ماء صافياً قليلاً فى هذا السياق الذى يرتبط فيه الـنمو والـتوالد بإخراج القصيدة. لكـن هذه " النطفة " التى أصبح الطبع مقرها أو الرحم الذى يحتضنها بدفئه وحرارته، لا تـنمو، كما تـنمو الأعشاب الطبيعية دون رعاية أو تدخل مقصود من الإنسان. إنها تـنمو قدر اتساع هذا الرحم ونضجه وصفائه، وهو لا ينضج ولا يصفو إلا كما " يصفو على الـنار عقيان " هذه النار التى تحوله مـن طـبع غفـل إلى طـبع مصقول لماح يلتقى مع " الخاطر المتوقد لهباً " وهى النار التى يعانيها الشاعر بحثاً عن المهاد الأوفى " للنطفة " المستقرة فى وجدانه، وتتمثل هذه المعاناة فى قوله:

تفجر فيه الطبع فجراً وإنما

أطل به من كل قافية نجم [١٠٤]

وقوله:

يجول ملياً ليس ينبو بطبعه

فتور، ولا يكبو بخاطره وهم [١٠٥]

إن الشاعر يعلم أن " النطفة " القول، كما جاءت خاطفة، قد تضيع خاطفة، لذلك يأرق لها فقد يتفجر بها الطبع فجراً، ويخشى أن يكبو بخاطره المتوقد وهم – ومن ثم فإن طبعه المصقول وراء التقاط " نطفة " القول ورعايتها حتى تنمو– ويقف وراء هذا الطبع " طبيعة فطر عليها وجبلة " [١٠٦] هما أساس قدراته الشعرية.

وإذا كانت أهمية الطبع المصقول أنه يحتفظ " بنطفة" القول فإن هذه النطفة لا بد لها من رحلة نمو وإنضاج، فتأخذ شكلاً جديداً متطوراً ومتقدماً. وهنا يتزاوج الطبع المصقول الذى قد يترادف مع الخيال من حيث قدرة الأخير على صياغة المدركات الحسية صياغة لغوية مصورة– مع العقل ودوره فى إنضاج " النطفة " وإنتاجها قصيدة. وإن كنا قد أشرنا إلى احتمال ترادف الطبع المصقول مع دور الخيال فإن هذا أمر وارد، ندركه من جملة ابن خفاجة " هذه الكلمة على النأى تحية..... فهل تراها تخيلتك فتقيلتك، فيما وهبته من رقة أنفاس، فى شدة باس. فهى جارية على مقياس، وبانية على أساس " [١٠٧] إنه فى تساؤله هذا، يتساءل

تساؤل العارف المدرك بأن كلمته- أى رسالته- قد صورت موضوعها. فالشاعر يحاكى ما انطبع على وجدانه من صور ذهنية لمن يخاطبه. وهذه الصور الذهنية تتدفق على الطبع الذى يترادف مع الخاطر أو مع الضمير خاصة عند شاعر سبق ابن خفاجة، وهو ابن زيدون الذى يصف القصيدة بأنها" صنع الضمير"(١٠٨)

والضمير والطبع والخاطر، مترادفات لمدلول واحد هو الخيال الذى يعد القوة الإبداعية الكبرى عند الشاعر، ومنه يكون الشعر الذى يعد النشاط العام للخيال، بينما تكون القصيدة حالاً خاصة من الشعر محددة ببناء من الكلمات والصور. وتلتقى هذه المترادفات من حيث كونها تستقبل عن الحواس خبراتها التى تختزن فى الذاكرة التى تعد موهبة الشعر الطبيعة " لأن الخيال نفسه ليس إلا ممارسة للذاكرة، فما من شىء نتخيله مما لم يسبق الإلمام به" (١٠٩). ولئن كان ابن خفاجة قد أدرك أهمية الطبع المصقول أو الخيال فى صياغة النص الشعرى، فإن هذا الإدراك لا ينفصل عنده عن إدراك أهمية دور العقل المتمثل فى تثقيف هذا النص وتهذيبه وبناء وحداته وإنمائه." فنطفة" القول لا ينهض الطبع المصقول وحده فى إعطائها الشكل الأخير، بل لابد أن يتعاون معه العقل الذى يعد أساس كل إبداع فى الثقافة العربية سواء السابقة على ابن خفاجة أو اللاحقه عليه، فيذكر ابن شهيد أن

" أول أدوات الكاتب العقل " (١١٠) ويفرق أبو حيان التوحيدى فى هذا الصدد بين مصدرى الكلام مؤكداً أهمية العقل، والتزاوج بين الحس والعقل أى بين دور الخيال والعقل وإن ظل الأخير محددا من دور الأول، يقول أبو حيان" الكلام ينبعث فى أول مبادئه إما من عفو البديهة، وإما من كد الروية، وإما أن يكون مركباً منهما..... وعيب عفو البديهة، أن تكون صورة العقل فيه أقل، وعيب كد الروية أن تكون صورة الحس فيه أقل" (١١١) فالكلام إما أن يصدر من عفو البديهة التى تلتقى بالطبع عند ابن خفاجة، وإما من كد الروية- أى إعمال الذهن وحده- وكلاهما لا ينهض وحده بالمطلوب. لأن عيب عفو البديهة أن دور العقل فيه أقل، وعيب كد الروية أن صورة الحس فيه أقل.

ولذلك إن وقف الطبع المصقول " بالنطفة" دون تدخل العقل ودوره الفعال فى امتزاج المحسوس بالمعقول، لم تصر هذه النطفة " زبية" أى بناء شامخاً لا يدانيه بناء آخر. فالزبية فى أصلها المعجمى " الرابية لا يعلوها الماء- ويقولون- قد بلغ السيل الزبى، وهى أيضاً حفرة تحفر للأسد سميت بذلك لأنهم كانوا يحفرونها فى موضع عال"(١١٢)ولنلحظ أيضاً أن " النطفة" كما قد مناها فى معناها المعجمى هى الماء الصافى قل أو كثر وهى إذ تنمو تصير رابية شامخة يهبط عليها الماء فتهتز وتربو وتنبت، ويأوى إليها

الإنسان لتمنعه من الماء، وهى حفرة عميقة فى رابية تمنع الناس من الأسد. هذا النمو مرده إلى أنها" من فتق المثقف" يقول ابن خفاجة:

ودونك من فتـــق المثقف زبية

تهول ومن خرق المهند خندق [113]

والتثقيف عمل حرفي بدوى يتصل بإعداد السهام للحرب، فهو صنعة تخضع لمنطق العقل فى العلم بكيفية العمل، وأن ذلك العمل صادر عن إقتدار أو مقدرة لأن الصنعة فى ضوء هذا الفهم" تعنى العلم بكيفية العمل، أو الملكة التى يقتدر بها على استعمال موضوعات مادية، أو ذهنية لغرض من الأغراض يصدر عن البصيرة " [114] ومن ثم فإن الجانب الوجدانى فى صياغة القصيدة عند ابن خفاجة يلتقى بفكره عن الجانب الصناعى، وهو جانب يؤكد دور العقل وأولويته إلى جانب دور الخيال. كما يربط " صناعة الشعر" بصناعات مادية أخرى، تعد فنوناً تشكيلية أو تطبيقية، كالصياغة والنقش والتطريز.

إن التركيز على ربط " صناعة الشعر" بهذه الصناعات المختلفة يعنى أن الصانعين وإن تشابهوا يتمايزون، وأن تمايزهم يأتى من طبيعة قدراتهم ونصيب كل منهم من هذه القدرات، مع

العلم بكيفية الصنعة أو العمل، وهذا يعنى الإشادة الواضحة بدور المبدع إزاء الإغفال الواضـــح له فى بعض كتابات النقاد العرب أو البلاغيين، عندما يتحدثون عن كيفية إبداع العمل الشعرى، فيظل اهتمامهم واضحاً بكيفية مطابقة هذا العمل لما استقر من تقاليد وما هو مطلوب من مراعاة مقتضيات الأحوال الخارجية. ومع أن هذه الإشادة قد أتت استنتاجاً، فإن دور المبدع وأهميته أمر لا غنى عنه- فالمادة الأولية عند الصاغة واحدة، ولكن منتجاتهم تختلف إتقاناً وجودة وجمالاً من حيث الشكل. وكذلك الحال بالنسبة للشاعر، فإنه من المفترض أن الشعراء يستخدمون لغة واحدة- فى الأمة الواحدة- هى اللغة نفسها التى يستخدمها من هم ليسوا شعراء، لكن يتفاوتون فى العلم بها وبطرق صياغتها وبأسرارها، ومن ثم تتفاوت جودة أعمالهم وقيمتها. وإن لم يقف الأمر عند العلم باللغة وبصياغاتها.

لكن هذا الربط بين " صناعة الشعر" وهذه الصناعات السالفة قد أدى إلى تغليب الطابع الحرفى المهنى على مجال الشعر، وإلى جعل مادته محصورة فى الألفاظ والمعانى، وأنها مادة معروفة سلفاً، وما على الشاعر إلا أن يكون على علم بطرق صياغتها صياغة جديدة متميزة من الناحية الشكلية، كما أدى إلى تغليب أو إطلاق دور العقل الواعى فى بناء القصيدة متجاهلاً بذلك دور الخيال، وبذلك

يختل التوازن الذى قال به أبو حيان بين دورى العقل والحس فى مسألة الصياغة الشعرية.

وقد كان ابن خفاجة مدركاً لهذا الربط بين " الصناعتين" كما كان مدركاً- فيما تقدم- للعلاقة القائمة بين القصيدة والمرأة فهو يرى أنه حينما ينظم قصيدته فقد نظم عقداً نفيساً يتجلى على النحو:

خلعت قوافيها عليك وإنـــما

نظمت بها عقداً نفيساً على نحر (١١٥)

أو أن هذه القصيدة ليست إلا خلعة من حوك وشاء:

من حوك وشاء برد الخط تحسبه

فى الطرس مشتملاً منه بسربال (١١٦)

ويصف إبداعه بالربط بينه وبين هذه المجالات قائلاً نثراً: " قد كنت صنعتها فيه منذ الزمان الأطول، فأفرغتها إبريزا، وفرغت منها تطريزاً، ثم أنسأت ما أنشأت لعلل شغبت وشغلت " (١١٧)

ولنلحظ هذين التعبيرين " فأفرغتها إبريزاً. وفرغت منها تطريزاً" فإفراغ الذهب السائل فى قالبه، يعنى وضعه فى قالب الشكل الذى يريده الصانع أو صانع الجواهر، وفى ظل التبادل

بين الصفات، والعلاقة القائمة بين " صنعة الشعر" والفنون العملية الأخرى، تكون القصيدة هى التى أفرغت فى قالبها الذى منحها شكلها كما أفرغ الذهب السائل فى قالبه. فالشكل الذى يضفى على المادة طابعها الكلى المتماسك، شكل معروف، والمادة معروفة سلفاً، وكل من الشكل والمادة لا خلاف عليهما، ويأتى الخلاف فقط فى اختيار الشكل، وحرفية الصانع وإتقانه لصنعته والأمر نفسه يمكن أن نستنتجه من " وفرغت منها تطريزاً " فعملية الإنتاج الشعرى هنا خاضعة لسلطان الوعى المطلق بالحذف والإضافة والتهذيب، والخيال هنا محدود دوره بحدود أشكال المادة، وهى أشكال معروفة. وتتضح هذه العملية أكثر من خلال وصف ابن خفاجة:

" والشعر، وإن اهتبل به واعتمل فيه ليس يخلو جيده من سقط، وانقسام إلى طرفين ووسط. فإن الأذهان بأخرة تكل، والمواد من ألفاظ وقواف تقل. وأيضاً، فكل ما ينشأ من أجزاء مؤتلفة، فإنما يتركب من أشياء مختلفة. والشعر يأتلف من معنى ولفظ وعروض وحروف روى.فقد يتعاصى فى بعض الأمكنة جزء من هذه الأجزاء أو أكثر، فطورا ينظم البيت، وآونة ينثر، حتى ينتظم بحسب المأمول أو ينشأ ناقص ماء الحسن والقبول "(١١٨).

إن وصف ابن خفاجة ينطلق من قياس الشعر إلى الأشكال المركبة فكل شكل مركب لا بد أن تتدخل عناصر عديدة فى

تركيبه وهو لذلك يحتاج إلى جهد بالغ فى التأليف بين هذه العناصر وجعلها متناسبة متوازية، بحيث يبدو فى شكله الأخير بالغ الجودة. وقد نرى هذا الشكل الجميل فى صياغة خاتم تحققت فيها معايير التأليف والتناسب والتوازى، وقد يختل هذا الشكل بعض الاختلال " فينشأ ناقص ماء الحس والقبول" ويدل على قدرة الصانع. وكذلك الشعر ينشأ عنده من أجزاء مختلفة هى المعنى واللفظ والعروض وحرف الروى وهذه المواد أو الأجزاء- على اختلافها، وتجمعها- لا تكون شكلاً لغوياً متميزاً يسمى قصيدة، كما أن العناصر المكونة للخاتم الجميل، إن تجمعت فى إطار لا تعطى دلالة ما أو شكلاً دالاً. ويحتاج الأمر إلى جهد صناعى واع يؤلف بين هذه المواد بنسب متفاوته ومتناسبة، بحيث يجعلها كلاً واحداً تذوب فيه وحدة كل عنصر على حدة مع وحدة العنصر الآخر، لتعطى فى النهاية شكلاً دالاً مؤثراً يمكن أن نصفه بالجميل.

لكن هذا الشكل الجميل يظل مرتبطاً فى قيمته الجمالية بمقدار الجهد العقلى المبذول فيه، بحيث يصلح أن نقارنه بالأشكال الجميلة المنتجة عند الصائغ أو الحائك أو النقاش، وذلك فى ظل ما يقدمه ابن خفاجة:

وحلة من طراز النظم رائقة

هزت بأوابها أعطاف آمالى (١١٩)

أو قوله:

فتلألأت حسناً بمجدك حلة

وتنفست طيباً بحمدك مجمراً [١٢٠]

فغاية الشاعر انتاج الشكل الجميل، وغاية الجهد العقلى المبذول فى سبيل هذا الشكل، أن يصل بالقصيدة إلى أن تكون " حلة من طراز النظم" ومن ثم يتساوى الهدف من الشكلين، وهو التأثير الحسى فى المتلقى الذى يغير من موقفه السلوكى. فالخاتم الذى صيغ صياغة فاتنة استطاع أن يصبى نفس الحليم فضاجع العذراء:

وقد صيغ صيغة فتنة أصبى لها

نفس الحليم وضاجع العذراء [١٢١]

والقصيدة الجميلة تفعل فى المتلقى الفعل نفسه:

بسامة تصبى الأريب وسامـــة

لولا المشيب لسمتها تقبيلاً [١٢٢]

ولعل السبب الذى جعل ابن خفاجة يهتم بالشكل فى حديثه عن بناء القصيدة، وهو اهتمام شايع به اهتمام النقاد العرب قبله، الجاحظ وقدامة بن جعفر، وابن طباطبا العلوى، والعسكرى وغيرهم، أنه ربط حديثه بقصيدة المدح، وهى قصيدة ذات تاريخ

قديم طويل، أسفرت تقاليدها نقدياً فيما كتبه ابن قتيبة حينما ذكر أن " مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا.... ثم وصل ذلك بالنسيب" (١٢٣) ليتحدث عن نهج بناء هذه القصيدة من حيث موضوعاتها، والمعانى المطروحة فيها من وصف الديار، والنسيب والغزل، ووصف الرحلة، ثم المديح ليحدد للشاعر كيف يمدح"..... بدأ فى المديح، فبعثه على المكافأة وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر فى قدره الجزيل"(١٢٤) وليضع له معياراً أخلاقياً يحدد علاقة هذه الموضوعات والمعانى ببعضها البعض فى بناء القصيدة، وهو معيار الوسط، إذ الفضيلة موقف وسط بين طرفين، يقول ابن قتيبة " فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"(١٢٥).

هذا التوصيف الذى قدمه ابن قتيبة لقصيدة المدح، جعل الشاعر يسلك طريقاً معروفاً من حيث ما عرف باسم " عمود المعانى" فإذا مدح عليه أن يفعل كذا وكذا أو إذا هجا أو تغزل، فلكل موضوع معانيه الموضوعة سلفاً والمستقرة فى وجدان المتلقين، ويبقى على الشاعر أن يجيد فى تقديم الشكل، وأن يوفر لقصيدته كل طاقته العقلية والنفسية لتنافس الأشكال الجميلة عند الصائغ أو

الوشاء أو الناظم أو النقاش. وهذا ما فعله ابن خفاجة نقدياً وإبداعياً في شعره.

فمن حيث فكره النقدى، ربط القصيدة بالفنون العملية الأخرى فى إطار تصور صناعى يلح على جمال الشكل إلحاحا واضحاً كما رأينا وساير تقريباً البناء الذى أشار إليه ابن قتيبة حينما تساءل مع نفسه" فلعل قائلاً يقول: ما لرب هذا الشعر مارثى حتى تغزل، ولا جد حتى هزل ثم قفى بالمدح، فأتى بالمفاخر فى الآخر؟". وتابع ارتباطه بالأماكن النجدية والحجازية مع بعده عنها وكان ارتباطه بها " على أنها خيالات تنصب ومثالات تضرب، تدل على ما يجرى مجراها من غير أن يصرح بذكراها توسعاً فى الكلام " فليست هى المقصودة بذاتها، ولكنها دلالات على أشياء غيرها وربما كان البدء بهذه الأماكن فى قصائده وارتباطه بها، مدعاة عنده للقول الشعرى وربما كان ارتباطه بها امتداداً لارتباطه بمهيار الديلمى والشريف الرضى" فكان أول شاعر أندلسى يقتفى خطوات الشريف الرضى ومهيار الديلمى فى الإشارات إلى الأماكن النجدية والحجازية عند الغمغمة المبهمة بالمواجد الذاتية"(١٣٦)

ومن حيث موقفه الإبداعي فى شعره، فقد أشرنا فى موضع سابق إلى أنه كان يتخذ الطبيعة قاعدة للغزل والذكرى، وكان يحل الاستعارة المستمدة منها محل غيرها من الاستعارات، وارتبط

بوجهاء عصره مادحاً ورائياً ومجاملاً فى شئون حياتهم، ولم يتخل فى ذلك كله عن الاهتمام بقضايا الشكل الشعرى، فارتبط وانفرد فى تأثره، بعيد المحسن الصورى " فى بناء القصيدة كلها على الجناس الناقص إن تيسر وكان أول من أدرك- من الأندلسيين- طريقة أبى الطيب المتنبى فى لف الغزل بالحماسة وحاكاها" (١٢٧) لذلك صدق عليه وصف بالنثيا بأن شعره " الشعر القديم المجدد".

ويمكن أن نقول- بعد هذه الاستفاضة- إن ابن خفاجة فى فكره النقدى- وقف عند القصيدة من الشعر، وحاول أن يضع لقضاياها، مفاهيم جمالية تركزت على أن هذه القصيدة هى نتاج الطبع المصقول أو الخيال والعقل، فى ظل تصور صناعى يربط إنتاج هذه القصيدة بكيفية انتاج الأشكال الجميلة عند الناظم والصائغ والوشاء والنقاش ومن ثم ركز اهتمامه على الشكل الجميل من خلال عقد الصلة بين القصيدة وهذه الفنون، دون أن يتحدث عن طبيعة الصورة الشعرية أو الإيقاع الشعرى، أو طبيعة المعانى وظل مدركاً أن القصيدة بوصفها لونا من ألوان الشعر، هى من إبداع شاعر يصدر عن " طبيعة فطر عليها وجبلة" ولم يعدم فى جزيرته- شقر- ما يبعث مع الساعات أنسه، ويحرك إلى القول نفسه".

وبذا، فإنه يشير- استنتاجا- إلى أن إبداع الشعر- فى إطار التصور الصناعى وأهمية دور الوعى- لا ينهض به علم باللغة والنحو

وحفظ للشعر ومعرفة العروض، إن لم يكن هناك طبيعة يفطر عليها الشاعر، وطبع مواتٍ، ويؤكد ذلك صراحة ابن شهيد الأندلسي " وإصابة البيان لا يقوم بها حفظ كثير الغريب، واستيفاء مسائل النحو، بل بالطبع مع وزنه من هذين ومقدار طبع الإنسان إنما يكون على مقدار تركيب نفسه من جسمه، فمن كانت نفسه في أصل تركيبه مستولية على جسمه، كان مطبوعاً روحانياً "(١٢٨).

وإن كان الشعر/ القصيدة- عند ابن خفاجة- يصدر عن طبع مصقول، فإن ارتباطه بقصيدة المدح، ووجوده في عصر ازدادت فيه سلطة الفقهاء، ووقوفهم من القول الشعري موقفاً شاكاً حذرا، دفعه إلى الإلحاح على فكرة الصدق بمعناه الأخلاقي، على الرغم من إيمانه بأن الشعر ينهض على التخييل، ودافع عن نفسه إزاء خوفه من سوء فهم الشعر، ذلك " أنه يستجاز في صناعة الشعر، لا في صناعة النثر، أن يقول القائل فيه " إني فعلت" و" إني صنعت" من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة، فإن الشعر مأخذ وطريقة، وإذا كان القصد فيه التخييل، فليس القصد فيه الصدق، ولا يعاب فيه الكذب، ولكل مقام مقال "(١٢٩)

في هذه الفقرة، كما يبدو- يؤكد الطبيعة الخيالية للقول الشعري، مؤمناً – على طريقة النقاد العرب- بأن أعذب الشعر أكذبه وأن القول الشعري لا يعني مطابقة الواقع حرفيا، وهذا فهم يكشف

عن مدلول " التخييل" عنده، إذ قرنه بفكرة الكذب، وحدد هذا الكذب بالخلف بين القول والفعل"[130] بدليل ما يسوقه من جواز أن يقول القائل " إني فعلت" دون أن يعني ذلك أنه فعل. وهذا المدلول، ارتاح إليه ابن خفاجة لأمرين أولهما: الدفاع عن نفسه إزاء من يؤاخذون الشاعر بما يقول إصراراً منهم على أن الشعر يعني مطابقة القول للمعتقد أو للفعل، وثانيهما: ارتباطه بقصيدة المدح، فقد يضطر إلى أن يمدح من لا يستحق المدح، في عصره المضطرب سياسياً واجتماعياً، فيكون أمامه مندوحة للدفاع عن نفسه بأن الشاعر يقول مالا يعتقد .

وكان لهذا المدلول وجه آخر، وهو الوجه الأخلاقي حينما يتجه الشاعر إلى الممدوح مؤكداً له صدق مشاعره، وأن قصيدته تكشف عن صدق وجدانه وعواطفه، بالمقارنة بمن يكذبون في مدائحهم فيسوقون من القول مالا يعتقدون، وذلك في بيته:

وسواي يكذب في سواها مدحة

فأرغب بسمعك عن حديث يفترى [131]

وعلى الرغم من تناقض المدلولين معاً، فالأول يرد عن الشاعر تهمة أن قوله يساوي معتقده، والثاني، يؤكد- في موقف ما- أن قوله يكشف عن معتقده، فإن ابن خفاجة- في ضوء ظروف

عصره وملابساتها الثقافية والاجتماعية- قد أكد على الطبيعة التخييلية للشعر، هذه الطبيعة التى تجعله يفترق،بلا شك- عن طبيعة الفنون العملية الأخرى التى ارتبط بها إنتاج الشعر ونقده فى فترة العصور الوسطى، ومن ثم يتاح للشعر- فى ضوء هذه الطبيعة- أن يمارس دوره عن طريق مخاطبة المتلقي بالصورة التى " ترفع غطاء العادة عن الأشياء فتبدو جديدة طريفة، وتخلقها خلقاً جديداً بعد أن غطى عليها تكرار الانطباعات، ذلك لأن إدراكنا لواقع العالم الخارجى يجنح إلى أن يغدو عادة، وبذلك يبدو غير المتغير فى أذهاننا، غير قابل للتغير ومن هنا تبرز أهمية الشعر فى تحطيم هذه العادة "[١٣٢].

الهوامش والتعليقات

١- ابن سعيد/ المغرب في حلى المغرب/ تحقيق شوقي ضيف/ دار المعارف بالقاهرة/ انظر الجزء الثاني/ ط٣ / ١٩٨٠/ ص٣٦٧

٢-ابن الآبار/ التكملة لكتاب الصلة/ تحقيق بيل وبن شنب الجزائر/ ١٩٢٠/ ١٧٥

٣- إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسي/ دار الثقافة/ بيروت/ ط ٦/ ١٩٨١م جـ٢/ ٢٠٤

٤- ابن خفاجه/ الديوان/ تحقيق/ سيد غازي/ منشأة المعارف/ الإسكندرية ط٢/ ١٩٧٩/ انظر ص ٩٨/٨٨

٥- ابن السيد البطليوسي/ شرح المختار من لزوميات أبي العلاء/ تحقيق/ حامد عبد المجيد، مطبعة دار الكتب/ القاهرة/ ١٩٧٠/ القسم الأول/ المقدمة/٦

٦- ابن سعيد/ المغرب في حلى المغرب/ جـ٢/ ٦٦/ ٦٧

٧- رينيه ويليك/ مفاهيم نقدية/ ترجمة/ محمد عصفور/ عالم المعرفة/ الكويت فبراير/ ١٩٨٧/ ص ٤١٢

٨-نفسه/ ٤١٥

٩- أبو العلاء المعري/ سقط الزند/ دار صادر/ بيروت/ ١٩٨٠/٥

١٠- أبو العلاء المعرى/ اللزوميات/ دار صادر/ بيروت/ جـ١/ ٣٩

١١-انظر/تعريف القدماء بأبي العلاء/جمع وتحقيق مجموعة من الأساتذة / إشراف طه حسين/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٨٦ / ٤٥٥.

١٢- نفسه

١٣- ابن خفاجة/ الديوان/ ٦

١٤- أبو العلاء/ سقط الزند/ ٥

١٥- ابن خفاجة/ الديوان/٧

١٦- أبو العلاء/ اللزومات/ جـ١/٣٩

١٧- ابن خفاجة/ الديوان/١٠

١٨- نفسه

١٩- أبو العلاء/ اللزومات/ جـ١/ ٣٩

٢٠- عناد غزوان/ أبو تمام ناقداً من خلال اختياراته/ الأقلام/ العراق تشرين الثاني/ ١٩٨٥/٦٩

٢١- ابن خفاجة/ الديوان/ ٩/٨

٢٢-إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسي/ جـ٢/ ٣١

٢٣-ابن عذارى المراكشي/ البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب/ بيروت جـ٣/ ٢٢٩

٢٤- ابن خفاجة/ الديوان/٩

٢٥- نفسه

٢٦- نفسه

٢٧- نفسه/٧

٢٨- انخل جنثالث بالنثيا/ تاريخ الفكر الأندلسي/ ترجمة حسين مؤنس/ النهضة المصرية/ القاهرة/ الطبعة الأولى/ ١٣

٢٩- ابن السيد البطليوسي/ شرح المختار من لزوميات أبي العلاء/ المقدمة/١٠

٣٠- شوقي ضيف/ فصول في الشعر ونقده/ دار المعارف/ القاهرة/ ١٤٥

٣١- انظر/ إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسي/ ٨٠، وبالنثيا/ تاريخ الفكر الأندلسي/ ١٢٣

٣٢- الطاهر أحمد مكي/ دراسات عن ابن حزم/ دار المعارف/ القاهرة/ ٩٤

٣٣- نفسه.

(**) نفسه.

٣٤- إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسى/ ٣٠

٣٥- آنخل بالنثيا/ تاريخ الفكر الأندلسى

٣٦- نفسه/ ١٣

٣٧- نفسه/ ٢٢٣

٣٨- نفسه/ ٣٢٥/ ٣٢٦

٣٩- شوقى ضيف/ الفن ومذاهبه فى الشعر العربى/ دار المعارف/ القاهرة/ط ١٠/ ٤١٥

٤٠- انظر المرجع السابق/ ٤١٤/ ٤١٥

٤١- ليفى بروفنسال/ أدب الأندلس وتاريخها/ ترجمة محمد عبد الهادى أبو ريدة/ المطبعة الأميرية/ ١٩٥١/ ١٦

٤٢- محمد حسين هيكل/ الشرق الجديد/ دار المعارف/ القاهرة / ١٩٧٨/ ص ٣٦

٤٣- محمد رضوان الداية/ تاريخ النقد الأدبى فى الأندلس/ مؤسسة الرسالة/ لم يذكر مكان النشر/ ط٢/ ١٩٨١/ ٢٦٣/ ٢٦٤

٤٤- نفسه/ ٢٦٦

٤٥- إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسى/ ٤٧

٤٦- أنخل بالنثيا/ تاريخ الفكر الأندلسى/ ٣

٤٧- إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسى/ ١٠٦

٤٨- المرجع نفسه، انظر قول الأعمى التطيلى (ت ٥٢١هـ):

أيا رحمتا للشعر أقوت ربوعه   على أنه للمكرمات مناسك

وللشعراء اليوم ثلث عروشه   فلا الفخر مختال ولا العز تامك

فيادولة الشعر أجملى أوتجاملى   فقد أصبحت تلك العرى والعرائك

ويا" قام زيد" اعرضى أو تعارضى فقد حال من دون المنى " قال مالك"

٤٩- شوقى ضيف/ فصول فى الشعر ونقده/ ١٤٥

٥٠- نفسه

٥١- آنخل بالنثيا/ تاريخ الفكر الإسلامى/ ١٢٤

٥٢- ابن خفاجة/ الديوان / ١٤٩

٥٣- المصدر نفسه/ ٣٣٠

٥٤- نفسه/ ١١٩

٥٥- نفسه/ ١١٤

٥٦- لبن حزم الأندلسي/ رسائل ابن حزم الأندلسي/ تحقيق/ إحسان عباس/ القاهرة/ ١٩٥٤/ ٦٥- ٦٦

٥٧- / الرد على ابن النغريلة/ تحقيق/ إحسان عباس/ القاهرة/ ١٩٦٠/ ١٦٢

٥٨- انظر/ ابن خفاجة/ الديوان/ ٢٤٦ حيث يقول:

برعت فرعت فمن ذا حبيب	له الويل أم من أبو الطيب
ولو جارياك إلى....غاية	لفزت وكانا من الخيب

٥٩- المصدر نفسه/ ٣٩

٦٠- نفسه/ ٩٨

٦١-نفسه/ ٢٣٠

٦٢- نفسه/ ٧١

٦٣- ابن رشيق/ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده/ تحقيق/ محي الدين عبد الحميد، دار الجيل/ بيروت/ ط٤/ ١٩٧٢/ جـ١/ ٢٢

٦٤- جابر عصفور/ الشاعر الحكيم/ فصول/ القاهرة/ مارس/ ١٩٨٣/ ١١٩.

٦٥- أبو حاتم الرازى/ الزينة فى المصطلحات الإسلامية/ تحقيق/ حسين فيض الله الهمدانى/ دار الكتاب المصرى/ القاهرة/ ١٩٥٦/ ٤٤.

٦٦- ابن رشيق/ العمدة/ جـ١/ ٢١.

٦٧- حازم القرطاجنى/ منهاج البلغاء وسراج الأدباء/ تحقيق وتقديم/ محمد الحبيب بن الخوجة/ دار الكتب الشرقية/ تونس/ ١٩٧٢/ ١٢٤.

٦٨- عبد المنعم تليمة/ مقدمة فى نظرية الأدب/ دار الثقافة للطباعة والنشر/ القاهرة.

٦٩- ابن رشيق/ العمدة/ جـ١/ ٢٥

٧٠- ابن خفاجة/ الديوان/ ٩٩

٧١- نفسه

٧٢- نفسه/ ٢٣٠

٧٣- ابن رشيق/ العمدة/ جـ١/ ٢٧

٧٤- ابن خفاجة/ الديوان/٩٤

٧٥- نفسه/٩٩

٧٦- أحمد شمس الدين الحجاجى/ الأسطورة والشعر العربى/ فصول/ القاهرة مارس ١٩٨٤/٤٨

٧٧- ابن رشيق/ العمدة/ جـ١/ ٦٥

٧٨- ابن خفاجة/ الديوان/ ١٤٩

٧٩- صلاح فضل/ إنتاج الدلالة الأدبية/ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع/ القاهرة/ ط١/ ١٩٨٧/ ٢٢١

٨٠- ابن خفاجة/ الديوان/ ٩٨

٨١- نفسه/ ١٤٣

٨٢- أبو حيان التوحيدى / الامتناع والمؤانسة/ تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين/ المكتبة/ العصرية/ بيروت/ جـ٢/ ٨٤

٨٣- على شلق/ العقل فى التراث الجمالى عند العرب/ دار المدى للطباعة والنشر/ بيروت/ ط١ / ١٩٨٥/ ٢٠٠

٨٤-ابن خفاجة/ الديوان/ ٩٤

٨٥- عبد الجبار المطلبى/ مواقف فى الأدب والنقد/ دار الرشيد للنشر/ القاهرة/ ١٩٨٠/ ١٦١

٨٦- ابن خفاجة/ الديوان/ ٣٩

٨٧- نفسه/ ٧١

٨٨- نفسه

٨٩- انظر من الديوان/ ١٧٦/ ١٨٥/ ٢٠٥/ ٢٤٦

٩٠- إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسى/ جـ٢/ ٣١

٩١- ابن خفاجة/ الديوان/ ١٨٥/ ١٨٦

٩٢- مهيار الديلمى/ الديوان/ دار الكتب/ القاهرة/ ١٩٢٥/ جـ٢/ ٦٦

٩٣- نفسه/ جـ١/ ٢٤١

٩٤- نفسه/ ١٩٧

٩٥- ابن شهيد الأندلسى/ الديوان/ جمعه وحققه/ يعقوب زكى/ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر/ القاهرة/ ١٤٤

٩٦- ابن زيدون الأندلسى/ الديوان / تحقيق/ على عبد العظيم/ دار النهضة مصر/ القاهرة/ ٢٥٨

٩٧- ابن رشيق/ العمدة/ جـ١/ ١٩٩

٩٨- نفسه

٩٩- ابن خفاجة/ الديوان/ ٢٩٠

١٠٠- نفسه/ ٦/ ٢

١٠١- انظر/ الرازى/ مختار الصحاح/ الطبعة التاسعة/ ١٩٦٣

١٠٢- ابن خفاجة/ الديوان/٩٩

١٠٣- نفسه/ ١٦٠

١٠٤- نفسه/ ٢٨٦

١٠٥- نفسه

١٠٦- نفسه/ ٢٩٠

١٠٧- نفسه/ ٢٩٦

١٠٨- ابن زيدون/ الديوان/ ٣٤٨

١٠٩- عبد الجبار المطلبى/ مواقف فى الأدب والنقد/ ٢٠٨

١١٠- ابن شهيد/ الديوان/ ٦٩

١١١- أبو حيان التوحيدى/ الإمتاع والمؤانسة/ جـ٢/ ١٣٥

١١٢- انظر المختار الصحاح مادة "زبا"

١١٣- ابن خفاجة/ الديوان/ ١٨٦

١١٤- جابر عصفور/ نظرية الفن عند الفارابى/ مجلة الكتاب/ القاهرة ديسمبر/ ١٩٧٥/ ١٢

١١٥- ابن خفاجة/ الديوان/ ٢٧

١١٦- نفسه/ ٢٥٥

١١٧- نفسه ٣٠/ ٣١

١١٨- نفسه/ ٩

١١٩- نفسه/ ٢٥٥

١٢٠- نفسه/ ٢٥٨

١٢١- نفسه/ ١٤٩

١٢٢- نفسه/ ٢٠٥

١٢٣- ابن قتيبة/ الشعر والشعراء/ تحقيق/ أحمد محمد شاكر/ القاهرة/ الطبعة الثالثة/ ١٩٧٧جـ١/ ٨٠/ ٨١

١٢٤- نفسه/ ٨٢

١٢٥- نفسه/ ٨٢

١٢٦- إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسى/ ٢٠٧

١٢٧- نفسه

١٢٨- ابن زيدون/ الديوان/ ٧٠

١٢٩- ابن خفاجة/ الديوان/ ١٠/ ١١

١٣٠- إحسان عباس/ تاريخ النقد الأدبى عند العرب/ دار الثقافة/ بيروت/ ط٥/ ١٩٨٦/ ٤٩٩

١٣١- ابن خفاجة/ الديوان/ ٢٥٨

١٣٢- عبد الجبار المطلبى/ مواقف فى الأدب والنقد/ ٢٠٨

المصادر والمراجع

١- ابن الآبار/ التكملة لكتاب الصلة/ تحقيق بيل وبن شنب الجزائر/ ١٩٢٠ .

٢- ابن خفاجة/ الديوان/ تحقيق/ سيد غازى/ منشأة المعارف الإسكندرية/ ط٢/ ١٩٧٩

٣- ابن حزم/ رسائل ابن حزم الأندلسي/ تحقيق إحسان عباس/ القاهرة ١٩٥٤

٤- / الرد على ابن النغريلة/ تحقيق/ إحسان عباس/ القاهرة ١٩٦٠

٥- ابن رشيق/ العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده/ تحقيق محى الدين عبد الحميد/ دار الجيل/ بيروت/ ط٤/ ١٩٧٢

٦- ابن زيدون/ الديوان/ تحقيق/ على عبد العظيم/ دار نهضة مصر للطبع والنشر/ ١٩٨٠

٧- ابن سعيد/ المغرب فى حلى المغرب/ تحقيق شوقى شيف/ دار المعارف القاهرة/ ط٣/ ١٩٨٠

٨- ابن السيد البطليوسي/ شرح المختار من لزوميات أبي العلاء/ تحقيق حامد عبد المجيد/ مطبعة دار الكتب/ القاهرة/ القسم الأول/ ١٩٧٠

٩- ابن عذارى المراكشي/ البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب/ بيروت جـ٣

١٠- ابن قتيبة/ الشعر والشعراء/ تحقيق أحمد محمد شاكر/ القاهرة/ الطبعة الثالثة/ جـ١/ ١٩٧٧

١١- إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسي/ دار الثقافة/ بيروت ط ٦/ جـ٢/ ١٩٨١

١٢- / تاريخ النقد الأدبي عند العرب/ دار الثقافة/ بيروت ط ٥/ ١٩٨٦

١٣- الطاهر أحمد مكي/ دراسات عن ابن حزم/ دار المعارف/ القاهرة/ د.ت.

١٤- حازم القرطاجني/ منهاج البلغاء وسراج الأدباء/ تحقيق وتقديم/ محمد الحبيب بن الخوجة/ دار الكتب الشرقية/ تونس/ ١٩٧٢

١٥- شوقي ضيف/ الفن ومذاهبه في الشعر العربي/ دار المعارف/ القاهرة/ ط ١٠/ ١٩٧٨

١٦- / فصول فى الشعر ونقده/ دار المعارف/ القاهرة.

١٧- صلاح فضل/ إنتاج الدلالة الأدبية/ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع/ القاهرة ط١ / ١٩٨٧م

١٨- على شلق/ العقل فى التراث الجمالى عند العرب/ دار المدى للطباعة والنشر/ بيروت ط١/ ١٩٨٥

١٩- عبد المنعم تليمة/ مقدمة فى نظرية الأدب/ دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة

٢٠- عبد الجبار المطلبى/ مواقف فى الأدب والنقد/ دار الرشيد للنشر/ بغداد ١٩٨٠

٢١- أبو حيان التوحيدى/ الإمتاع والمؤنسة/ تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين/ المكتبة العصرية/ بيروت

٢٢- أبو حاتم الرازى/ الزينة فى المصطلحات الإسلامية/ تحقيق حسين فيض الله الهمدانى/ دار الكتاب المصرى/ القاهرة/ ١٩٥٦

٢٣- أبو عامر بن شهيد/ الديوان/ جمعه وحققه يعقوب زكى/ دار الكاتب للطباعة والنشر/ القاهرة

٢٤- أبو العلاء المعرى/ سقط الزند/ دار صادر/ بيروت/ ١٩٨٠

٢٥- / اللزوميات/ دار صادر/ بيروت

٢٦- بإشراف طه حسين/ تعريف القدماء بأبى العلاء/جمع وتحقيق مجموعة من الأساتذة/ الهيئة العامة للكتاب/ ١٩٨٦

٢٧- محمد حسين هيكل/ الشرق الجديد/ دار المعارف/ القاهرة/ ١٩٧٨

٢٨- محمد رضوان الداية/ تاريخ النقد الأدبى فى الأندلس/ مؤسسة الرسالة/ لم يذكر بلد النشر/ ط٢/ ١٩٨١

٢٩- مهيار الديلمى/ الديوان/ دار الكتب/ القاهرة/ ١٩٢٥

المراجع المترجمة

١- آنخل جنثالث بالنثيا/ تاريخ الفكر الأندلسى/ ترجمة حسين مؤنس/ النهضة المصرية/ الطبعة الأولى.

٢- رينيه ويليك/ مفاهيم نقدية / ترجمة محمد عصفور/ عالم المعرفة/ الكويت فبراير ١٩٨٧

٣- ليفى بروفنسال/ أدب الأندلس وتاريخها/ ترجمة محمد عبد الهادى أبو ريدة/ المطبعة الأميرية/ ١٩٥١

الدوريات

١- أحمد شمس الدين الحجاجى/ الأسطورة والشعر العربى/ مجلة فصول القاهرة/ مارس/ ١٩٨٤.

٢- جابر عصفور/ الشاعر الحكيم/ مجلة فصول/ القاهرة/ مارس/ ١٩٨٣

٣- / نظرية الفن عند الفارابى/ مجلة الكاتب/ القاهرة ديسمبر/ ١٩٧٥

٤- عناد غزوان/ أبو تمام ناقداً من خلال اختياراته/ مجلة الأقلام العراق/ تشرين الثاني/ ١٩٨٥.

تاثير المكان فى تفسير مقولات النقد الأدبى

تأثير المكان فى تفسير مقولات النقد الأدبى

للفعل الإنسانى وعاءان هما الزمان والمكان. وظلت البشرية تدرك تأثير الزمـــان على منجزات الإنسان، وعلى الإنسان ذاته، وعلى ما يتصل به من حيوان ونبات وجماد، وتجلى تأثير الزمان هذا فى الأدب شكوى وحنيناً وبكـــاء واســـتنطاقاً للجمـــاد ورصـــداً للتغيرات فى المكان. وما بكاء الأطلال فى أدبنا العربى ببعيد، وما الشكوى من الشـــيب التى عرفت بذم الشيب ومدح الشباب بغائبة عن الوجدان.

ولا يستطيع أحد أن ينكر فعل الزمن المرتبط بالتغير والتحول والتبدل من حال إلى حال، هذا الفعل الذى يترجم لنا صورة التحول فى الأشياء كما يترجم لنا أيضـــا قـــانون الحركة الكامن فى أصغر الذرات كما هو كامن فى أضخم الكائنات والموجودات.

وإذا كان للزمن فعله الدائم، فإن هذا الزمن ليس قوة متعالية متجافية عن الواقـــع الاجتماعى، ولكنه يعبر عن الصراع الاجتماعى بين البشر على مستوى المجتمع الواحـد، كما يعبر عنه على مستوى المجتمعات البشرية، والزمن فى هذا الإطار يدل على ســـلطة قاهرة مستبدة تختل لديها المعايير وتستمد قوتها وسطوتها من تأويلات نصيـــة مغالطـــة يقدمها من يظنون فى أنفسهم حسن الفهم والتقدير، وينكرون علـــى الآخريـــن مـــن ذوى التجارب العقلية والوجدانية حقهم فى الفهم والتأويل والتعبير وتصحيح المعايير، ونجـــد ذلك واضحاً لدى الرموز الكبرى من شعرائنا، فى فترة من فترات التحول العظيم، وهـــى فترة الانتقال من البداوة والترحال إلى حياة التمدن والاستقرار، وما صاحبها من ســـيادة ثقافة النثر فى مقابلة ثقافة الشعر، والإعلاء من شأن العقل والتفكير فى مواجهة الإعـــلاء من شأن البداهة والارتجال. هذه الفترة بما تمخضت عنه من تعارضات هى التى صـــاغ ملامح اختلال المعايير فيها أبو نواس، وبعده أبو تمام، وغيرهما من كبار الشعراء أمثـــال ابن الرومى فى القرن الثالث الهجرى، والمتنبى فى القرن الرابـــع الـــهجرى والشـــريف الرضى ومهيار الديلمى فى أواخر هذا القرن.

يصف أبو نواس الزمن بأنه "زمن القرود":

هـذا زمـن القـرود فاخـضع وكن لـهم سـامعاً مطيعـاً

في هذا الزمن يتحول الوعي إلى ملهاة عبثية، كما يتحول صاحبه إلى هدف يطلبه أرباب هذا الزمن الذى يحتاج المرء فيه إلى المخادعة والإيهام بالطاعة دون الحرص عليها، وأن يتقن كل ما القرد ماهر فيه، وأهمه السمع والطاعة وما يصاحبهما من تلون وافتعال.

وقد اتخذ الإحساس بالمفارقة بين الأزمان أسماء عديدة منها القديم والجديد، ومنها التطور والتغير، ومنها الماضى والحاضر، ومنها الأصالة والمعاصرة، وقد انطوت هذه التعبيرات على القيم المتحولة والثابتة عبر فترات التحولات التاريخية الكبرى، ولم يعد صعباً رصد تحولات الزمان على جميع المستويات.

بيد أن الزمان لا يترك ظله وحده على الأشياء والموجودات، فهناك المكان بما ينطوى عليه من جوامد وأحياء، وأنهار ونباتات وشموس وأقمار، وما ينطوى عليه من بشر وعلاقات ونظم وممارسات وأفعال، وما يترتب على هذا وذاك من تبادل التأثير والتأثر، وما ينتج عنه من معرفة وعلم وفكر وعقيدة وأدب وقانون وحقيقة وخيال، وعقل وخرافات، وسلوك وأذواق وتجليات عاطفية مما يمكن أن نطلق عليه كلمة الثقافة بمعناها الاجتماعى.

هذا المكان المتسع لكل ما سبق له تاريخه المتصل وأدواره المتعددة فى حياة الإنسان، فلا يمكن النظر إليه فى حالة من حالات السكون، ولا فى حالة من حالات الانعزال، لذا فإن إدراك وظائفه لا يتم إلا من خلال التفاعل والتواصل اللذين ينصان على أن مكونات المكان لا قيمة لها إلا فى تفاعلها، ولا بقاء لها إلا فى تواصلها من هنا نشأ التعانق بين المكان وتاريخه، وبين المكان ونظائره، وهذا ما نعنيه فى هذه الورقة بمصطلح البيئة الذى راج على الألسنة وروجت له وسائل الإعلام، وعقدت من أجله حلقات الدرس محليا وعالمياً، وتعاظم الاهتمام به فعقدت له المؤتمرات التى حضرها رؤساء الدول.

ولم يكن الغالب على دوائر الاهتمام بالبيئة إلا ما تضمه من طاقة، وثروات، وموارد، وما ترتب على استنزافها من مخاطر راحت تهدد الزرع والضرع والحرث

والنسل بما أصاب الهواء والماء والأرض وراح ينذر الإنسان- علـــى امتـداد كوكـب الأرض- بأشد الأمراض فتكا. وهذا يعنى أن الإنسان لم يشغله من قضية المكان أو البيئة إلا بعدها المادى المتمثل فيما يقيم أوده، ويحفظ وجوده، ويحقق له أفضل ألـــوان المتعـة ويشبع جوعه الدائم إلى الملذات، وفى هذا البعد كانت القسمة ظالمة إذ استأثر أهل القـــوة والثروة والعلم بالنصيب الأكبر وهم الدول الثمانية الكبار وتركوا للآخرين ما هم قـادرون عليه من فتات الثروة ونفايات العلم.

وما يعنينا هنا من هذه المسألة أن ندرك كيف تفاعل المكان وتواصل وتجلى ذلـك فى صياغة أهم مقولات النقد العربى القديم؟ وبـالطبع أقصـد المكـان بمعنـاه الثقـافى الحضارى دون أن يغيب عنه التفاعل ولا أن يغيب عنه التواصل. وقد يبدو طريفا -ونحن نشير إلى علاقة التفاعل وعلاقة التواصل، وهما يصوغان مفهوم المكان اصطلاحيـا- أن نجد الأصل اللغوى للمكان فى لغتنا يحمل مؤشرات إلى مــا نقـول بــه مــن التفـاعل والتواصل.

فالمكان فى لسان العرب مشتق من كان يكون، وهذا الفعل ينطوى على الكينونـة، وعلى الكون، وعلى الكائنات أى الموجودات صغيرها وكبيرها كما ينطوى على أن هـذا الكون بما فيه من كائنات ينهض على التفاعل والتمـايز والاتصـال، ويفنـى إن فقـدت الموجودات وظائفها، كما ينطوى هذا الفعل "كان يكون" على الزمن المـاضى، والزمـن الحاضر، وهو فى النحو فعل ناقص يتضمن الفعل غير المكتمل، وإذا اسـتعمل بمعنـى "حدث" أصبح فعلا تاماً، وهو فى صيغة الماضى يقترن بالمضارع من صيغة أخرى، كما يقترن بالماضى، ومنه جاء اسم المكان الذى نعيش فيه.

فالمكان المؤثر الذى نفهمه على هذا النحو هو المكان الذى تتعانق فيــه وظـائف الموجودات وتتفاعل فلا تنطوى على نفسها، وهو الذى يمثل مسرح الشوق الإنسانى الدائم إلى تواصل الأمكنة عبر الجغرافيا وعبر التاريخ وهوالذى يصوغ ملامح أذواقنا بما يحمله من عبق الثقافة وجمال الموجودات وتعدد الكائنات وتناسب الأدوار، واختلاف الأنظـار، وهو الذى يستوعب آثار عواطفنا، ويستجيب طوعاً أو كرهاً لنشاط. عقولنا هذا المكـان بهذه الصيغة هو الذى يستحق أن ندعوه وعاء الفعل الإنسانى.

ويمكن أن ندرك وعى نقادنا بالمكان الثقافى والجمالى من خلال سعيهم إلى بلـورة النص الشعرى باعتباره النص الثانى الذى نتج عنه موروثنا الحضارى. فالعرب القدمـاء

كانوا يؤمنون أن الشعر ديوانهم وأنه علمهم الذى لم يكن لديهم علم أصح منه. ومن هنا كان لزاماً عليهم وقد انتقلوا من طور الذاكرة إلى طور التدوين أن ينظروا إلى شعرهم ما صح منه وما لم يصح، وأن يحفظوا لأجيالهم المتعاقبة ما فاضت به قرائح الشعراء، ولكن هذا الهدف النبيل لم يكن هدفاً ميسور المنال فى وجود من يتطلعون إلى صنع تاريخ لم يصنعوه من قبل، وإلى إثبات دور لم يكن لهم، لذا نشأت الحاجة إلى تحقيق النص بنسبته إلى قائله وإثبات روايته، وهى عملية أشبه بإثبات سلسلة النسب، وذلك قبل تصنيف الشعراء، ولم يكن يقدر على ذلك إلا الناقد الخبير الذى تتوفر لديه الخبرة بالنصوص والدراية بالرواية وأصولها كما تتوفر فى أخلاقه الحيدة والنزاهة. هذا الناقد هو الذى أشار إليه ابن سلام فى "طبقاته" واصفا إياه بأنه من أهل العِلْم قائلاً "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم بها كسائر أصناف العلم والصناعات".

والناقد العالم عنده هو الذى يستطيع أن يدرك فروق المكان وأثرها فى صياغات الشعراء، لذا صنف ابن سلام الشعراء على أساس المكان فرتب المدن حسب جودة شعرائها، فجعل المدينة فى المقدمة تليها مكة فالطائف فاليمامة فالبحرين، ويمكن التماس هذه الفروق إذا ما أشرنا إلى أن شعراء الحجاز مثلاً كانوا يميلون إلى رقة الطبع والتعلق بالغزل والدراية بمعانيه يذكر المبرد فى كتابه الكامل أن ابن أبى عتيق كان من نساك قريش وظرفائهم ويذكر رأيه فى شعر عمر بن أبى ربيعة قائلاً: " لشعر عمر لوطة بالقلب، وعلوق بالنفس ودرك للحاجة ليست لشعر غيره. وما عُصى الله عز وجل بشعر أكثر مما عصى بشعر ابن أبى ربيعة. فخذ عنى ما أصف لك: أشعر قريش من رق معناه، ولطف مدخله، وأنارت معانيه، وأعرب عن حاجته".

فابن أبى عتيق يترجم ثقافة أفرزها المكان هى ثقافة التسامح مع شاعر يقول عن شعره إن به عصياناً لله، ومع ذلك لا يسلبه حقه فيصفه بأن له علوقا بالقلب لرقة معانيه وإعرابه عن الحاجة.

وتختلف بيئة الحجاز عن بيئة العراق، فالبصرة كانت أكثر تأثراً بالثقافات العقلية، والكوفة يغلب عليها الثقافة النقلية المسموعة وفى هاتين المدينتين نشأ الشعر السياسى مناظراً للشعر السياسى الذى نشأ فى الشام إبان حكم الأمويين.

فابن سلام فى تحقيقه النص الشعرى وإسناد الحكم النقدى إلى أهله لم يغب عنه تأثير المكان، فبعد أن جعل شعراء الجاهلية فى عشر طبقات كل طبقة تتضمن أربعة من الشعراء، ذكر ثلاث طبقات أخرى من بينها طبقة شعراء القرى العربية وهى المدن

الخمسة السابقة. وراح يفسر قلة الشعر وكثرته بما أصاب المكان من حروب، والحرب فعل استثنائى توجبه ثقافة تستشعر الخطر على وجود الإنسان فقال "وبالطائف شعر كثير وليس بالكثير، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التى تكون بين الأحياء... والذى قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم نائرة ولم يحاربوا وذلك الذى قلل شعر عمان"

ومهما يكن تعليل ابن سلام مقبولاً أو مرفوضاً، فلا شك أنه جدير بالنظر إليه على أساس أن المكان مرهون بما يسوده من ثقافة تحدد توجهات أصحابه، وتحدد لهم سلم القيم، فهو يرى أن ثقافة الحرب فى موطن دون آخر هى السبب فى كثرة الشعر بالطائف، واختفاء هذه الثقافة هى السبب فى قلته فى مكة وعمان.

هذا الموقف الثقافى نفسه الذى يتعلق بالبيئة عند ابن الإسلام نجد عليه رداً عند الجاحظ الذى رأى أن نظرية ابن سلام لا تستقيم أبداً وذكر أن بنى حنيفة مع كثرة عددهم وشدة بأسهم وكثرة وقائعهم وحسد العرب لهم على دارهم وتخومهم وسط أعدائهم، لم نر قبيلة قط أقل شعراً منهم. فالجاحظ يستدرك على ابن سلام ولا ينفى مقولته أو نظريته نفياً تاماً، ويرى أن الشعر مع ارتباطه بالمكان أصعب من أن يفسر عامل واحد من عوامل البيئة الثقافية أو الطبيعية كثرته أو قلته، فعنده أن عبدالقيس من أخصب الناس مواطن وشعرها قليل وكذلك ثقيف.

ولكن الرجلين معاً يتفقان على مبدأ مهم فى مسألة الشعر، وهو مبدأ يتعلق بالمكان فى بعده الجغرافى والثقافى أقصد البداوة والحضر أو البادية والحاضرة، فابن سلام فى طبقاته لم يتعرض للشعراء المحدثين فى عصره ولا للمفارقة بين القدماء والمحدثين من الشعراء، وانشغل بالجاهليين من الشعراء وببعض شعراء القرى والمراثى وشعراء اليهود وتوقف عند مشارف عصر الاحتجاج اللغوى والشعرى، وهذا يعنى انحيازه للمكان وللزمان أى للمكان العربى أيا كان وللزمان السابق على الشعراء المحدثين وهذا ما يمكن أن نجد ما يشبهه عند الجاحظ مع الفارق بين الرجلين.

فالجاحظ فى مجال دفاعه عن العرب ضد الشعوبيين، كان يرى أن الشعر عند العرب مرده إلى قوة الطبع والعرق، وأنهم بذلك يتفوقون على المولدين من الشعراء مع أنه فى موضع آخر ينتصر للقيمة الجمالية بغض النظر عن زمنها وعن قائلها وعلى هذا فضل أبانواس على المهلهل بن ربيعة فى قصيدة من القصائد فقال: " وإن تأملت شعره فضلته إلا أن تعترض عليك فيه العصبية أو ترى أن أهل البدو أبداً أشعر وأن المولدين لا

يقاربونهم فى شئ فإن اعترض هذا الباب عليك فإنك لا تبصر الحق من الباطل مـــادمت مغلوبا".

هذا الرجل الذى ينتصر للحق مطلقا أملى عليه دفاعه عن العرب أن يجعل الحــق ملتبساً بثقافة المكان وبلون الدم حين قال: "والقضية التـــى لا احتشـم منــها ولا أهــاب الخصومة فيها أن عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب أشـعر مــن عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة والنابتة.

فالجاحظ هنا يقف بين فريقين: العرب والأعراب والبــدو والحضـــر مــن جهـة وشعراء الأمصار والقرى من غير هؤلاء من المولدة من جهة أخــــرى، والفــرق بيــن الفريقين فرق فى المكان كما هو فرق فى العرق والزمن، فلو أن هؤلاء الشـــعراء مــن المولدين كانوا بدو أوأعراباً لكانوا ممن يقدرهم الجاحظ.

فالمولد من الشعراء هو من نشأ فى المدينة واكتسب ثقافة متعددة ولم تكن حياتــه هى حياة البادية حتى إن عاش زمنا فيها، **فالتفضيل** قائم على خصوصية المكـــان الـــذى ترتب عليه تفضيل آخر ليس بين أعرابى ومولد فقط بل بين شاعرين كل منهما عربـــى خالص هما البحترى وأبو تمام.

فالأمدى يصف البحترى بأنه "أعرابى الشعر" وشعره يرتبط عنده بمذهب الأوائــل الذى من صفاته أنه مطبوع. وكلمة الطبع تعنى عند الآمدى قيمة تفضيليــة فـــهى شــعر الفطرة الذى يعبر عن حالة قائله فيؤثر فى نفوسنا بسهولته وقرب مأخذه، فى مقابل أبـــى تمام شاعر الصنعة والتعمل الذى يستعين بالفلسفة والكلام ولا يستعين بطبعه.

إذن فصفات الجودة فى الشعر عند هؤلاء ترتد إلى المكان وإلى قدرة الشاعر على استدعاء تقاليد الفن الشعرى المرتبطة بثقافة هذا المكان كما وجدناها عند ابن طباطبا.

أما ابن طباطبا فقد ربط الشعر بثقافة المكان، والمكان الذى يعنيه هو البادية على الرغم من كونه ناقداً يعيش فى المدينة، وفى ظل الحضارة العباسية المفارقة تماماً لحيــاة العرب فى البادية، ويعيش فى زمن هوالقرن الرابع الهجرى الذى يعد من أخصب القرون فى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية وركز ابن طباطبا رؤيته النقدية على الصـــورة وهى جوهر الشعر، وشغله من ألوانها التشبيه، ولذلك أسبابه المعروفة فى بنية التشـــبيه، وفى الوظيفة المعرفية للشعر، فالشعر لديه هو كتاب العـــرب الـــذى أودعتــه تجاربــها

وحكمتها وما أدركته حواسها، وما أشادت به من مثلها الجمالية، وصورة التشبيه هي القادرة على نقل هذا المحتوى المعرفي، والمحافظة على المكونات المادية للمكان كما هي. فعماد هذه الصورة هو الغيرية لا الذاتية، واستقلال كل طرف من الطرفين استقلالاً يحول دون إندماج أحدهما في الآخر، ولذا فإن عمل العقل-وهو وضع الأشياء في مواضعها-في هذه الصورة أظهر من عمل الخيال وإن كان هناك من التشبيهات ما هو ألطف وأدق على الفهم، هذه الصورة على هذا النحو تتميز بالوضوح والقرب الدلالي، والإيهام بأن المكان ومفرداته لم يتغير كثيراً حينما صار لغة مصنوعة ذات إيقاع.

ونجد صورة المكان حاضرة في حديث ابن طباطبا عن الوظيفة المعرفية للشعر المتصل بحديثه عن التشبيه، فيبدأ بقوله: "واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها وهم أهل وبرصحونهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها، من شتاء وربيع وصيف وخريف، من ماء وهواء ونار وجبل، ونبات وحيوان، وجماد، وناطق وصامت ومتحرك وساكن، وكل متولد من وقت نشوئه، وفي حال نموه إلى حال انتهائه".

في هذا النص يشير ابن طباطبا إلى طبيعة المكان، وهو البادية وما يضمه من مكونات طبيعية مادية، وعلاقة الإنسان بهذه المكونات التي تتجلى في العمل الذي ينتج تقاليده، وينتج خبرة الإنسان على نحو ثقافي وتبدت هذه الثقافة لدى العرب شعراً تضمن ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها، ولأن هؤلاء العرب. كانوا بدواً يعيشون في ارض مكشوفة هي صحونهم، وسماء تظلهم هي سقوفهم، وما يعتور الأرض والسماء من تحولات في فصول الزمان على اختلافها، كان طبيعياً أن يصف شعراء هذه البيئة ما رأوه في أرضها، وما أظلهم في سمائها، واستعانوا على ذلك بعقد الصلة بين المتشابهات من الأشياء "فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها في رخائها وشدتها، ورضائها وغضبها وفرحها وغمها، من حال الطفولة إلى حال الهرم، وفي حال الحياة إلى حال الموت".

ولم يكن الشعراء بقادرين على التشبيه إلا بإدراك الصلة بين المتقارب من مكونات هذه البيئة من جهة، وبين المتنافر من ثانية لأن الإنسان متعدد الحالات، وذو

صورة متغيرة من حال الطفولة إلى حال الهرم إلى حال الموت، وقد ينطوى على النقيض ونقيضه، لذا كانت مكونات هذه البيئة البدوية دوالاً حية لا غنى عنها فى بناء الصورة الدالة على هذا التعدد والتغير فى حال الإنسان وطبائعه وأخلاقه المحمودة،والمذمومة، وصحته ومرضه، وطفولته وهرمه وموته، وهى أحوال تجد ما يوزايها فى عالم الحيوان والنبات والطيور والأفلاك وتحول الفصول، وتبدل صورة المكان فى الشتاء والربيع والصيف والخريف.

إن إدراك ابن طباطبا للعلاقة بين الشاعر والمكان من جهة، وصورة التشبيه ووظيفة فن الشعر من جهة أخرى، جعله يتحدث عن أهمية التصوير فى أداء وظيفة الشعر، ويرى أن هذه الأهمية تتركز فى تصوير الجانب الثقافى من مكونات المكان، ويقصد بذلك أمرين: الأول: المنظومة الأخلاقية عند العرب فى باديتهم. والثانى: المعتقدات التى تعين معرفتها على إدراك الجانب الدلالى فى الشعر، هذا بالإضافة إلى حديثه عن بنية التشبيه. أما الأول فجعله مركبا من صفات كلية، وصفات فرعية، ومتنوعاً بين السلب والإيجاب، ليتوافق مع حالات النفس البشرية وتقلباتها، فرأى أن "ما وجدته- يعنى العرب- من أخلاقها وتمدحت به ومدحت به سواها، وذمت من كان على ضد حاله فيه فخلال مشهورة كثيرة، منها فى الخلق: الجمال والبسطة، ومنها فى الخلق السخاء والشجاعة والحلم والغيرة، والصدق والصبر والورع والشكر والمداراة والعفو والعدل والإحسان، وصلة الرحم، وكتم السر، والمواناة وأصالة الرأى، والأنفة والدهاء وعلو الهمة، والبيان والبشر والنجابة والنقض والإبرام" هذه هى الصفات الكلية التى كونت المنظومة الأخلاقية عند العرب، وتفرع منها صفات أخرى كثيرة لا تقابلها، لكن تبلورها وتؤكدها. يقول: "وما يتفرع من هذه الخلال التى ذكرناها قرى الأضياف وعطاء العفاة وحمل المغارم، وقمع الأعداء، وكظم الغيظ، وفهم الأمور ورعاية العهد، والفكر فى العواقب، وقمع الشهوات، والإيثار على النفس وحفظ الودائع، ووضع الأشياء مواضعها" أما الصفات التى تقابل هذه الصفات الإيجابية وتمثل الجانب السلبى فى منظومة الأخلاق عند العرب فمنها "البخل" "والجبن" ، "والطيش" و"الجهل" و"الغدر"، "والاغترار" و"الفشل".

والمتأمل فى هذه الصفات يجد أنها نتاج منطقى للبيئة، فالكرم والبخل وجهان لشئ واحد، هو ندرة الموارد ووفرتها فى البادية، والحلم والعزم والحزم تمثل آليات التعامل الاجتماعى فى بيئة تعتمد على العرف وتوازن القوى لتحقيق الردع الذى يحقق الأمان، وكذلك

يمكن أن نقول عن البيان، وعن النقض والإبرام، فى مقابلة الغدر والجهل، وعن الشجاعة فى مقابلة الجبن، وعن جمال الجسد، فى مقابلة جمال الخلق، وعن تحقيق النموذج بتوافر الصفتين معاً فى شخصية واحدة، ولأن ثقافة هذه البيئة كانت ثقافة يتم تداولها مشافهة، وحفظها بالذاكرة الواعية، كان الشعر أنسب الفنون القولية لهذه الثقافة، وكان التشبيه أفضل الصور لتحقيق الوضوح الذى يسعف على المشافهة، كما يسعف على الحفظ بالذاكرة، ويزداد جمال التشبيه إذا صور التقابل القائم بين الأشياء المادية، كما يصور التقابل القائم فى البنية الأخلاقية.

وتزداد أهمية الجانب الثقافى المرتبط بالمكان إذا أدركنا أن هناك صوراً لا يمكن الوقوف على دلالتها إلا بالإطلاع على الجانب العرفى أو الاتفاقى فى هذه البيئة أو المكان وهو البادية، فصورة مثل كثير رماد القدر إن نزعناها من سياقها العرفى مادلت على شئ أكثر من دلالتها الحسية وهى كثرة الرماد ولكن السياق العرفى -وهو سياق ثقافى- يكشف عن الدلالة الحقيقية وهى الكرم، ومن هنا جاءت أهمية المكان بمعناه الاجتماعى، كما ظهرت أهميته بمعناه المادى، لذلك كانت إشارة ابن طباطبا إلى المعتقدات التى نشأت فى بيئة البادية مثل أن يسقى العاشق الماء على خرزة تسمى السلوان أو أن يضرب الثور إذا امتنعت البقر عن الماء، وهى وغيرها كثير، معتقدات كونت نسيجاً أصيلاً من أنسجة الثقافة العربية فى البادية، ووردت فى صور موجزة خلال قصائد كثيرة لدى شعراء أمثال زهير وامرئ القيس والحطيئة والأعشى، ويصعب فهم هذه الصور، فى ضوء السياق اللغوى وحده تماماً مثل صورة وصف المرأة بإنها نؤوم الضحى، فالسياق اللغوى فى هذه الصورة لا يفيد كثيراً فى فهمها، فماذا نفهم إن قلنا إنها كثيرة النوم ولا تصحو إلا وقت الضحى، ونحن نعيش فى زمن معاصر أصبح مقبولاً فيه أن ينام الناس فى ساعة متأخرة من الليل، ولا يصحون إلا قرب الظهيرة أو بعدها. ومن هنا تأتى أهمية معرفة سياق العادات والمعتقدات الاجتماعية التى يشير إليها ابن طباطبا فى فهم الدلالة الكلية للصورة الشعرية، وهى الدلالة التى تتكون من المعنى اللغوى والمعنى الاجتماعى معاً، ومن الجائز أن يتغير السياق الاجتماعى من زمن إلى زمن لكن الإطلاع على تاريخ هذا السياق مطلب لا مفر منه فى إدراك ما هو غامض من الصور الشعرية.

واهتمام ابن طباطبا على هذا النحو بالتشبيه لم ينفصل عن اهتمامه بأهمية المكان ببعديه المادى الثقافى، وهما يكونان معا بنية صورة التشبيه التى توازى البنية المادية، أو البنية الثقافة، فبنية التشبيه قائمة على استقلال طرفيه، وعلى أهمية السياق فى إدراك وجه الشبه أو وجوه الشبه، وعلى التقابل والتقييد والإطلاق، وهى البنية نفسها التى يمكن أن نجدها تحكم المكونات المادية للمكان، أو المكونات الثقافية، فالجبل غير السهل، والهضاب غير الوهود، والشتاء غير الربيع، والربيع غير الصيف، والطفولة غير الشباب، وحال

النمو غير حال النضج والاكتمال، والكرم غير السخاء وكلاهما غير البخل والشح وهكذا، والإنسان ليس قمراً، وإن كان يشبهه.

من هنا كان قول ابن طباطبا عن العرب: "فإذا تأملت أشعارها وفتشت جميع تشبيهاتها وجدتها على ضروب مختلفة تتفرج أنواعها فبضعها أحسن من بعض، وبعضها الطف من بعض، فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض بل يكون كل ما شبه بصاحبه مثل صاحبه. ويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى، وربما أشبه الشئ الشئ صورة وخالفه معنى، وربما أشبهه معنى وخالفه صورة، وربما قاربه أو داناه، وأشبهه مجازاً لا حقيقة".

فتشبيهات العرب ليست على ضرب واحد، بل هى ضروب متنوعة ترتبط عند ابن طباطبا بالحواس، وأفضلها فى نظره ما طابق فيه المشبه المشبه به صورة ومعنى، أى حدث تطابق بين الطرفين من حيث الشكل وما يدل عليه من معان، ثم تتباعد الضروب الأخرى إذ قد يطابق المشبه المشبه به فى الصورة ويخالفه فى المعنى، وقد يحدث العكس، وهذا ما جعله فى موضع آخر من كتابه يفصل الحديث عن هذه الضروب التى جعلها أربعة تبدأ بتشبيه الشئ بالشئ صورة وهيئة، وتشبيهه به معنى، وتشبيهه حركة ثم الأخير تشبيهه به صوتا.

وصورة التشبيه على هذا النحو عند ابن طباطبا لا تنفك عن الحس وخاصة البصر والسمع، والحواس هى أدوات الإدراك فى بيئة يعتمد فيها أصحابها على قوة الملاحظة أو المشاهدة، وعلى قدرة الذاكرة على التخزين والاستدعاء، والذاكرة هي المستودع الذى يستمد منه الخيال زاده الحسى الذى يصنع منه هذه الصور المتعددة التى مهما أغربت فلا تفارق كثيراً أصلها الحسى، ولا تعتدى على حدوده، ومن ثم فإن وظيفة هذا النشاط التصويرى الذى يعتمد على المحسوسات هي تأكيد المعنى عن طريق التصوير، والتوضيح والإقناع، وهذا ما يعنيه ابن طباطبا بالصدق "فما كان من التشبيه صادقا قلت فى وصفه كأنه، أو قلت كذا، وما قارب الصدق فيه قلت فيه تراه أو تخاله أو يكاد" ويضرب مثالاً لما يقول ببيت امرئ القيس:

نظرت إليها والنجوم كأنها مصابيح رهبان تشب القفال

يبدو إلى أى مدى اعتمدت الصورة الشعرية على بعدى المكان: المادى والثقافى، وإلى أى مدى كانت وظيفتها هى حفظ هذا التراث على المدى الطويل، والإقناع والإمتاع حين الإلقاء المباشر، وحين الاستماع فالصورة فى ركنها المادى تعتمد على المصابيح، والنجوم، وقوافل البادية، وأرض واسعة مترامية الأطراف كصفحة الماء فى المحيط لا

يدرى المرء فيه أين يتجه إن لم يجد ما يهديه من علامات، وتعتمد فى ركنها الثقافى على طقس من طقوس العبادة، وموسم من مواسم الارتحال عند العرب فى البادية. والصورة جمعت بين هذين الركنين وهما متصلان بالجملة الأولى فى صدر البيت "تظرت إليها" والبيت بكامله يقع فى سياق قصيدة من قصائد امرئ القيس يصف فيها ذكريات شبابه ومغامراته ليختمها بحديثه عن ثأر أبيه.

والجملة المذكورة فى صدر البيت تعنى أنه ينتظر موعداً مناسباً لزيارة صاحبته ليلاً، ومن ثم فإن السياق اللغوى يقول إن جملة التشبيه بعد ذلك وقعت حالاً مصوراً انتظاره، أى أنه كان ينتظر ليلاً والنجوم فى السماء مثل مصابيح الرهبان الخافتة الضوء تهدى جماعات المسافرين. أما السياق الاجتماعى فيعنى حاجة هؤلاء المسافرين إلى النار بوصفها ضوءاً يهتدون به فى صحراء البادية المظلمة ليلاً، وبوصفها ناراً يصطلون بها بعد سفر مرهق فى ليالى الصحراء الباردة. ووظيفة النار هنا، مثل وظيفة النجم، هداية الحيران الذى طال انتظاره، وازداد قلقه وتوتره، والنار كالنجم هى ملاذ هذا المسافر، وفى هذا السياق نجد المسافر والمنتظر أو المترقب يبحث كل منهما عن مرفأ الهداية، وبلوغ النهاية، إلا أن من يترقب موعداً فى هدوء الليل وسكونه لزيارة صاحبته خائف متوجس من أية حركة قد تصدر منه أو حوله لذا يتمنى سكون الحركة، وخفوت النجم، كخفوت مصابيح الرهبان فى ظلام الليل الدامس.

ومن ثم فإن صورة التشبيه قد جمعت عناصر المكان ببعديه المادى والاجتماعى، وحافظت على استقلال هذه العناصر، وجعلتها فى قران من أوجه الشبه لا يعنى استغراق الصفات على نحو يؤدى إلى علاقات من التفاعل الكامل الذى تنمحى فيه الحدود، بل يعنى الموازاة بين مجموعة من الدوال ومجموعة من المدلولات فى إطار لغوى صيغ على نحو خاص من الصياغة أحدث فى المتلقى استجابة جمالية مردها ما فى هذه الصياغة من التناسب والاتساق بين عناصرها اللغوية والمادية والثقافية، وهكذا يتجلى المكان فى صياغة مقولات النقد الأدبى عند العرب، كما يمكن أن يتجلى عند غيرهم، فى النظر إلى الشعر وطبيعته، وإلى صورة ووظيفته، والمكان الذى نعنيه هنا، هو المكان ببعديه المادى والثقافى وفى حال سكونه، وتطوره، وحاله تفاعله، وتواصله، مع مثيله، ومع الزمن وتحولاته.